



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Zen-philosophische Aspekte bei John Cage. Parallelen und  
Gegensätze zum Noh-Theater“

Verfasserin

Mag.phil. Maria Hruschka

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im März 2012

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt:  
Studienrichtung lt. Studienbuchblatt:  
Betreuerin:

A 296  
Philosophie  
Univ.-Doz. MMag. Dr. Hashi Hisaki

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Ästhetische Konzepte des Noh-Theaters.....	7
2.1 Allgemeines zum Noh-Theater.....	7
2.2 Konzepte von Raum und Zeit im Noh-Theater.....	8
2.2.1 Einheit von Raum und Zeit.....	8
2.2.2 Ura-ma und omote-ma: positiver und negativer Zeitraum.....	10
2.2.3 Die Einzigartigkeit des ästhetischen Ereignisses.....	10
2.2.4 Ten-chi-jin: das Himmel-Erde-Mensch Konzept.....	11
2.2.5 Shin-gyō-sō: schrittweise Veränderung.....	13
2.2.6 Jo-ha-kyū: das Konzept von Anfang, Entwicklung und Ende.....	13
2.2.7 Ma: Zeit, Raum, Zeitraum.....	14
2.3 Musik im Noh-Theater.....	17
2.3.1 Verwendete Instrumente.....	17
2.3.2 Der Rhythmus in der Noh-Musik.....	18
2.3.3 Die Bedeutung der Stille in der Musik.....	19
2.3.4 Nori: Eins-Sein mit der Musik.....	19
2.3.5 Kurai: das Maß der Musik.....	20
2.4 Weitere ästhetische Konzepte.....	20
2.4.1 Monomae: realistische Darstellung.....	20
2.4.2 Yūgen: verborgene Schönheit.....	21
2.4.3 Hana: die Blüte.....	22
2.4.4 Aktives und passives Handeln.....	23
2.4.5 Drei Sichtweisen.....	24
2.5 Shinsaku nō: das zeitgenössische Noh-Theater.....	26
2.5.1 Über den Begriff „shinsaku nō“.....	26
2.5.2 Die Bedeutung der Körperhaltung im shinsaku nō.....	29
2.6 Konzepte des neuen Noh-Theaters.....	30
2.6.1 Jo-ha-kyū: Rezeption und Interpretation von Zeami bis heute.....	30
2.6.2 Charakteristika der Noh-Aufführung.....	33
2.6.3 Frauen im zeitgenössischen Noh-Theater.....	34
2.6.4 Der „Noh-Körper“: Körperästhetik vs. Gender-Thematik?.....	36
2.6.5 Der Körper im Noh- und im zeitgenössischen Theater.....	37
2.6.6 Yūgen aufbereitet für westliches Publikum.....	39
2.6.7 Das Noh-Theater aus der Perspektive westlicher darstellender Kunst.....	41
2.6.8 Noh-Theater und multimediale Technologien.....	42
2.7 Fazit.....	44
3. Der Zen-Buddhismus.....	45
3.1 Satori: dynamisch erfasste Intuition.....	45
3.1.1 Gefühlte Einheit.....	45
3.1.2 Unmittelbares Erleben.....	46
3.1.3 Satori erlangen.....	47
3.1.4 Zazen, dhyāna und das kōan.....	48
3.1.5 Mushin und satori: „Nicht-Bewusstsein“ und intuitive Erkenntnis.....	49
3.1.6 Satori als Perspektive.....	50
3.2 Das Ungeborene.....	51
3.2.1 Das kōan und das Ungeborene.....	52
3.3 Zen und Bewusstsein.....	54
3.3.1 Die Bewusstseinsschichten.....	54
3.3.2 Sein und Bewusstsein.....	55
3.3.3 Die Subjekt-Objekt-Einheit.....	56
3.3.4 Myō: analytisches Verstehen übersteigen.....	57

3.3.5 Die „Unlogik“ des Zen.....	60
3.3.6 Intuitive Einsicht statt Analytik.....	61
3.3.7 Kono-mama, sono-mama: „Istigkeit“.....	63
3.3.8 Kenshō: Einblick in die eigene Natur.....	64
3.3.9 Prajñā: das All-Wissen.....	65
3.4 Raum und Zeit.....	66
3.4.1 Zeitlichkeit.....	66
3.4.2 Die Stille.....	68
3.4.3 Die Leere.....	69
3.4.4 Der Nihilismus-Vorwurf.....	70
3.4.5 Shin-in, ki-in: spiritueller Rhythmus.....	71
3.5 Zen und Kunst.....	72
3.5.1 Das haiku.....	74
3.5.2 Der Tee-Weg.....	76
3.5.3 Der Schwert-Weg.....	77
3.5.4 Wabi: transzendente Abgelöstheit.....	79
3.5.5 Sabi: archaische Unvollkommenheit.....	80
3.5.6 „Eines in Allem, alles in Einem“.....	80
3.6 Religiosität und Naturliebe.....	81
3.6.1 Durchsichtigkeit.....	82
3.6.2 Komprimiertes Erfassen vielschichtiger Wahrheit.....	84
3.6.3 Die Buddha-Natur.....	86
3.6.4 Zen und Glaube.....	87
3.7 Fazit.....	87
4. John Cage und der Zen-Buddhismus.....	88
4.1 Suzuki Daisetz‘ Einfluss auf Cage.....	88
4.1.1 Zen-Rezeption in den USA der 1950er Jahre.....	89
4.2 Silence: die Stille.....	91
4.2.1 Erfahrungen im schalldichten Raum.....	91
4.2.2 Stille als Dauer.....	92
4.2.3 Stille, kōan und haiku.....	94
4.2.4 Stille als Klang.....	96
4.2.5 Figur und Hintergrund.....	98
4.2.6 Stille, Tod, Verneinung.....	99
4.3 Indeterminacy und Chance.....	99
4.3.1 Unbestimmtheit.....	99
4.3.2 Zufall.....	100
4.3.3 Kritik an der Methode.....	100
4.4 Logik und „Unlogik“ in der Musik.....	102
4.4.1 Einheit oder gescheiterte Dialektik?.....	102
4.4.2 Sinnverlust und „Unlogik“.....	103
4.4.3 Durchdringung und Nicht-Behinderung.....	105
4.4.4 Originalität und Fortschritt.....	106
4.5 Musikalischer Raum.....	107
4.5.1 Abkehr von der Harmonie als Ordnungsprinzip.....	107
4.5.2 Geräusch und Klang.....	108
4.6 Musikalische Zeit.....	111
4.6.1 Einmaligkeit des Ereignisses.....	111
4.6.2 Rhythmuskonzeptionen bei Cage.....	112
4.7 Zeit, Raum, „Raumzeit“.....	113
4.8 Das Individuum.....	114
4.8.1 Einheit von Subjekt und Objekt?.....	114
4.8.2 Unbestimmtheit und Autorenschaft.....	116

4.8.3 Individuum und Gesellschaft.....	117
4.8.4 Dilettantismus.....	119
4.8.5 Einheit von Leben und Werk.....	120
4.9 Cage (zu)hören.....	123
4.9.1 4'33".....	123
4.9.2 Ryoanji.....	125
4.9.3 Die kompositorische Hinterlassenschaft.....	127
5. Resümee.....	132
5.1 Parallelen und Unterschiede.....	132
5.1.1 Kultureller Zusammenhang.....	132
5.1.2 Die Praxis des Zen:.....	132
5.1.3 Satori.....	133
5.1.4 Augenblick.....	133
5.1.5 Perspektive.....	134
5.1.6 Bewusstsein.....	134
5.1.7 „Unlogik“ und intuitives Erfassen.....	134
5.1.8 Haiku, kōan und mondō.....	135
5.1.9 Stille.....	136
5.1.10 Zeit als Dauer.....	136
5.1.11 Der Raum.....	137
5.1.12 Musikalische Umsetzung.....	137
5.1.13 Kunst und Leben.....	138
5.2 Schlusswort.....	138
Quellen:.....	139
Monographien.....	139
Sammelbände.....	139
Einzelne Essays, Vorträge etc.....	139
Werkbeschreibungen.....	141
Online-Quellen.....	141
Anhang:.....	142
Abstract.....	142
Lebenslauf.....	144

# 1. Einleitung

Durch meine beiden Studien, Philosophie und Musikwissenschaft, ist das Spannungsfeld zwischen diesen beiden Disziplinen für mich von besonderem Interesse. Musik und Philosophie folgen jeweils ihren eigenen Regeln. Trotzdem kann es thematische Überschneidungspunkte geben, bzw. suchen und finden Musikschafter in philosophischen Ansätzen Anregungen für die eigene kompositorische Arbeit. John Cage ist einer von ihnen. Einige seiner Konzepte haben maßgeblich das Selbst- und Werkverständnis zahlreicher KomponistInnen, InterpretInnen und RezipientInnen zeitgenössischer Musik beeinflusst. Tatsächlich werden einzelne Ansätze Cages bis heute weiter verfolgt und sind so im zeitgenössischen Musikgeschehen oft präsenter als seine Werke selbst.

Cage besuchte von Ende der 1940er bis Anfang der 1950er Jahre Vorlesungen bei Suzuki Daisetz Teitaro über asiatische Philosophie und Theologie an der Columbia University. Doch schon zuvor kam der Komponist mit dem Zen-Buddhismus in Berührung. Laut dem Cage-Biographen David Revill wohnte er bereits Ende der dreißiger Jahre Vorträgen von Nancy Wilson Ross über Zen und Dada an der Cornish School bei. Er las *Zen in English Literature and Oriental Classics* des Haiku-Übersetzers R.H. Blyth und verkehrte mit Allan Watts, dem Verfasser von *Spirit of Zen*. Die Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus wird von Cage selbst und anderen AutorInnen als von großer Bedeutung für sein Leben und Schaffen eingeschätzt.<sup>1</sup>

Doch wie vollzieht sich die konzeptionelle Umsetzung zen-buddhistischer Ideen im Werk Cages? Was genau entlehnt er aus dieser philosophisch-spirituellen Tradition? Wie fasst er Zen auf? Handelt es sich hier um Zen-Kunst bzw. Kunst im Sinne von Zen, oder um die Eigeninterpretation eines etablierten westlichen Künstlers, die mit traditionellen asiatischen Denken kaum mehr etwas zu tun hat? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen möchte ich zunächst ergründen, wie in der traditionellen japanischen Kunst Zen-Philosophie umgesetzt wird. Anhand der ästhetischen Konzeptionen des Noh-Theaters wird diesem Thema nachgegangen.

Das methodische Vorgehen dieser Arbeit ist demnach geprägt von der Leitfrage, ob und wie eine konkrete kompositorische Umsetzung zen-philosophischer Ideen im Werk Cages erfolgt. Dies setzt eine Definition dessen voraus, was der Komponist unter Zen-Buddhismus versteht. Bei der Erörterung dieser Fragen beziehe ich mich auf Schriften von Suzuki Daisetz, sowie von Cage selbst verfasste Texte über sein Werk und Interviews mit dem Komponisten.

Um zu beantworten, ob einzelne Arbeiten Cages im Sinne einer zen-buddhistischen Ästhetik

---

<sup>1</sup> REVILL, David. *Tosende Stille*. S.140-142

aufgefasst werden können, oder als völlig unabhängige Konzepte, die individuelle Interpretation einzelner zen-buddhistischer Elemente beinhalten, wird ein Vergleich mit dem im japanischen Noh-Theater verwirklichten Kunst-Verständnis gezogen. Zur Klärung der Frage, wie Anregungen aus der Zen-Philosophie hier umgesetzt werden, verwende ich die Werke von *The Noh Theater. Principles and Perspectives* von Komparu Kunio und *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters. Berührungspunkte von Tradition und Gegenwart* Hashi Hisaki. Einzelne Ideen und Konzepte des Noh-Theaters sollen Aussagen und Werken von Cage gegenübergestellt und im Sinne der Fragestellung interpretiert werden.

Der inhaltliche Aufbau der Arbeit erfolgt in drei Schritten: Ausgehend vom Noh-Theater möchte ich beschreiben, wie Anregungen aus dem Zen-Buddhismus in der traditionellen japanischen Kunst umgesetzt werden. Dabei liegt das besondere Augenmerk auf dem ästhetischen Umgang mit Zeit und Raum bzw. Klangraum. Grundlegende Konzepte der japanischen Kunst werden vorgestellt und ihre praktische Umsetzung im Noh-Theater diskutiert.

Im zweiten Teil der Arbeit soll nachvollzogen werden, in welcher Weise Zen-Philosophie in das Schaffen des Komponisten integriert ist. Nachdem versucht wird zu klären, worauf der Komponist sich bezieht, wenn er von Zen spricht, sollen zentrale Aspekte des Zen-Buddhismus anhand der Werke *Zen und die Kultur Japans*, *Leben aus Zen* und *Die große Befreiung* von Suzuki Daisetz dargestellt werden. Dabei werden etwaige Parallelen und Bezüge zu Cages Schaffen aufgezeigt.

Der dritte Teil stellt beide ästhetischen Konzeptionen, die des Noh-Theaters und jene von Cage, einander gegenüber. Folgende Fragen sollen hier beantwortet werden: Können einzelne Werke und Ansätze des Komponisten im Sinne des Zen-Buddhismus gedeutet werden? Lässt sich Zen-Philosophie aus ihrem ursprünglichen Kontext herausnehmen und uminterpretieren? Was „fehlt“: Welche Aspekte des Zen-Buddhismus lässt Cage außer acht? Was ist „zu viel“: Was entspringt der Eigendeutung des Komponisten und hat mit Zen im Grunde wenig gemein?

## **2. Ästhetische Konzepte des Noh-Theaters**

Dieser Teil der Arbeit konzentriert sich auf ästhetische Konzepte des Noh-Theaters, insbesondere jene, die sich dezidiert auf den Umgang mit den Dimensionen Raum und Zeit beziehen. Nach einem kurzen allgemeinen Abriss dieser Theaterform, wird auf einzelne Aspekte der Raum- und Zeitstrukturierung eingegangen. Danach folgt ein Kapitel über die Umsetzung dieser Prinzipien in der Noh-Musik. Außerdem wird auf weitere ästhetische Parameter Bezug genommen, die bei der Gestaltung und Umsetzung dieses Genres von Bedeutung sind. Zuletzt soll der Bogen zum Noh-Theater der Gegenwart geschlagen werden. Da die Wurzeln dieser Kunstform mehrere Jahrhunderte zurück reichen, sie jedoch immer noch lebendig ist und gepflegt wird, stellt sich der Frage, wie die traditionelle Kunstform heute praktiziert wird. Die zeitgenössische Herangehensweise scheint mir insbesondere deshalb von Bedeutung zu sein, da von jenem Standpunkt aus wiederum eine Brücke zu weiteren ästhetischen Ausdrucksformen unserer Zeit geschlagen werden kann – im Falle dieser Arbeit zu jener von John Cage.

Am Ende der einzelnen Kapitel wird versucht eine Verbindung zwischen dem jeweils gerade Besprochenen und dem Komponisten Cage zu schaffen. Nicht immer sind Bezugspunkte zwischen den Herangehensweisen, Intentionen und Techniken im Noh-Theater und bei Cage erkennbar. Wo sich hingegen Parallelen, oder auch kontroverse Ansätze auftun, soll auf diese hingewiesen und teilweise im dritten Abschnitt der Arbeit genauer eingegangen werden. Es wird hier der Versuch unternommen, den Fokus auf einzelne Aspekte und Merkmale des Noh-Dramas zu legen und daraus philosophisch relevante Fragen zu formulieren, die Bezugspunkte zu Cages Schaffen herstellen.

### **2.1 Allgemeines zum Noh-Theater**

Der Autor Komparu Kunio bezeichnet das Noh-Theater als die „Essenz der 'japanischen Seele'“.<sup>2</sup> Mit dieser Aussage spielt er auf die für das Noh-Drama typische Umsetzung ästhetischer Konzepte an, die sich in den Darstellungsformen, der Musik, sowie dem Umgang mit Raum und Zeit in dieser Kunstform zeigt. Komparu weist darauf hin, dass die im Noh-Theater verwirklichte Ästhetik Ausdruck der japanischen Kultur ist und große Originalität aufweist.

In der Muromachi-Zeit (1336-1568) wurde die Theaterform vollendet und verfeinert. Diese Epoche zeichnet sich einerseits durch kriegerische Auseinandersetzungen, andererseits durch eine kulturelle Blütezeit aus. Das Noh-Theater hat meist tragische oder spirituelle Inhalte zum Thema, die mittels

---

<sup>2</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.xiv

Gesang und Tanz dargestellt werden. Die Aufführungen finden gemeinsam mit Kyōgen-Vorstellungen statt, die vom Charakter her leichter rezipierbar sind, da hauptsächlich die Dialogform verwendet wird und sie oft humorvoll gestaltet sind. Noh und *kyōgen* werden zusammen als *nohgaku* bezeichnet.<sup>3</sup>

Der Terminus „Noh“ kann mit „das Können“ übersetzt werden. Je nach ProtagonistIn und thematisierten Inhalt wird zwischen fünf Spielgattungen unterschieden, die zyklisch aufeinander folgen: das Götter-Noh, in dem die Hauptfigur (*shite*) zunächst in Menschengestalt, dann jedoch als übernatürliches Wesen erscheint und die Geschichte einer Gottheit erzählt; das Krieger-Noh, bei dem der *shite* im ersten Akt als Geist erscheint und im zweiten als Mensch, der die Geschichte seines Todes in Kampfszenen nachstellt; das Damen-Noh, in dem eine Frauenfigur im Zentrum der Handlung steht; Noh-Dramen, die von verrückt gewordenen Menschen oder Mischformen aus irdischen und überirdischen Szenen handeln; sowie das Dämonen-Noh, bei dem der *shite* Kobolde, Gespenster oder Dämonen darstellt.<sup>4</sup>

## **2.2 Konzepte von Raum und Zeit im Noh-Theater**

### **2.2.1 Einheit von Raum und Zeit**

Komparu bezeichnet Noh als Raum- und Zeitkunst, die aus folgenden Elementen besteht: Musikalische Darbietungen bestehen aus Vokalmusik, dem sogenannten *utai*, einem für das Noh-Theater typischen Gesangsstil, und aus instrumentaler Musik, die als *hayashi* bezeichnet wird. Bei letzterer handelt es sich um ein aus drei unterschiedlichen Trommeln und einer Flöte bestehendes Orchester. Ein weiteres Stilmittel sind Schauspieltechniken, genannt *kata*, die Tanzposen und darstellerische Handlungsweisen beinhalten. Bewegungselemente heißen *mai* und beziehen sich auf den von *utai* und *hayashi* begleiteten Tanz. Kunsthandwerk in Gestalt von Masken, Kostümen und verwendeten Instrumenten ist ebenso eine ästhetische Komponente der Noh-Vorstellung. Außerdem stellt die architektonische Form der Bühne ein unabhängiges, formgebendes Element dar. Neben den hier aufgelisteten Einzelkünsten betont Komparu die Dimensionen Raum und Zeit an sich als Elemente des Noh-Theaters. Zeit betrachtet er als einen Modus der Produktion, d.h. als eine Ordnungsstruktur für den Ablauf des Stücks. Raum wird definiert durch die Noh-Bühne und schafft für DarstellerIn, Handlung und Publikum einen gemeinsamen Ort. Der Autor warnt jedoch davor die einzelnen künstlerischen Stil-Elemente des Noh-Theaters allein in einer der beiden Kategorien, Raum oder Zeit, zu verorten. Musik ist demnach nicht allein unter dem temporalen Aspekt und Tanz

<sup>3</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.xv und HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.3

<sup>4</sup> HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.11-12



oder Bühnenrequisiten nicht nur als räumliche Ausdrucksformen zu betrachten. Vielmehr hat jede der genannten ästhetischen Komponenten sowohl eine zeitliche als auch eine räumliche Erscheinungsform. Dies gilt nicht nur für das Noh-Theater – auch historische und zeitgenössische Kunstrichtungen des Westens unterliegen sowohl räumlichen als auch zeitlichen Parametern. Komparu zufolge ist jedoch das Besondere am Noh-Drama, dass hier die Kategorien Raum und Zeit einander durchdringen. Sie werden als eine Einheit verstanden, als ein Raum-Zeit-Kontinuum.<sup>5</sup>

Zeit ist also eine wichtige Ordnungsstruktur im Noh-Theater, die eng mit der Kategorie Raum verbunden ist. Ausgehend von dieser Position stellt sich die Frage, welche philosophische Relevanz Zeit in der ästhetischen Wahrnehmung inne hat? Wie geht Cage mit der Dimension Zeit um? Wird sie wie im Noh-Theater als etwas organisch gewachsenes verstanden, im Sinne der Dauer bei Bergson? Auf den ersten Blick scheint dies bei Cage der Fall zu sein: Stücke wie 4'33" oder 0'00" können als Extrembeispiele des erlebten Kontrastes zwischen objektiv messbarer und subjektiv erlebter Zeit interpretiert werden.

Zentral ist auch, dass Raum und Zeit im Noh-Theater als eine Einheit verstanden werden, als ein Kontinuum. Ein Raum-Zeit-Kontinuum wird vielfach auch in der modernen Kunst angestrebt. In der Performance-Kunst etwa werden künstlerische Kategorien bewusst vermischt und so zu einem vielfältigen ästhetischen Erlebnis erweitert. Der Begriff Raum-Zeit-Kontinuum scheint auch auf Cages Verständnis und Arbeitsweise zu zutreffen. In der westlichen Kunst, in der nicht nur eine strikte Trennung von Stilrichtungen, sondern auch von Parametern der Wahrnehmung vorherrschte, musste sich der Komponist explizit über Grenzen hinwegsetzen um so einen „Ort“ zu erfinden an dem er sein Kunstverständnis verwirklichen könnte – ein Raum-Zeit-Kontinuum.

Im Noh-Theater muss ein solcher Ort nicht erst erkämpft werden. Er ist bereits vorhanden, da das Denken und die Wahrnehmung des traditionell geprägten Publikums, zumindest während der ästhetischen Erfahrung, keine Grenzen zwischen einzelnen Komponenten der Wahrnehmung zieht. Es ist gewohnt das Schauspiel als eine Einheit zu erfassen. – Hier kann eingewandt werden, dass dies keine Besonderheit des Noh-Theaters und seiner RezipientInnen ist. Auch westliches Publikum nimmt Theateraufführungen im Augenblick des Erlebens als ästhetisches Ganzes wahr. Getrennt in einzelne Teilkünste wird erst später in der Reflexion des Gesehenen.

Mit welchen Mitteln schafft Cage einen Ort, der Raum und Zeit zu einer ästhetischen Einheit verbindet? Haben die von ihm vertretenen Auffassungen Ähnlichkeit mit den hier dargelegten Prinzipien des Noh-Theaters? Finden sich im Zen-Buddhismus Hinweise für eine solche Betrachtungsweise?

---

<sup>5</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.xvi-xvii

<sup>6</sup> Werkbeschreibung: <http://www.johncage.info/index2.html> [8.3.2012]

### 2.2.2 Ura-ma und omote-ma: positiver und negativer Zeitraum

Komparu skizziert das Konzept von positivem Zeitraum, *ura-ma*, und negativem Zeitraum, *omote-ma*<sup>7</sup>. Letzterer zeichnet sich durch seine Flexibilität und Offenheit aus. Er wird durch den positiven Zeitraum definiert, indem *ura-ma* von Menschen oder Dingen eingenommen wird. Bei dieser Konzeption entsteht ein Wechselspiel von An- und Abwesenheit. Im Noh-Theater entspricht der negative Raum *omote-ma*, jener Stille bzw. Leere, die vor und nach einer Handlung erfolgt. Der positive Raum *ura-ma* wird durch Objekte und Gegenstände auf der Bühne verdeutlicht, sowie durch die Aktivitäten der DarstellerInnen und des Publikums.<sup>8</sup> Positiver und negativer Raum bilden gemeinsam jenen zuvor beschriebenen Zeit-Raum bzw. die Raum-Zeit, in der die Kategorien Raum und Zeit einander durchdringen.

Wichtig ist es hier festzuhalten, dass es sich bei den Bezeichnungen „negativ“ und „positiv“ um keine absoluten, einander entgegengesetzten, Bestimmungen handelt. *Omote-ma*, der positive Zeitraum, und *ura-ma*, der negative Zeitraum, sind nicht im Sinne eines Dualismus zu verstehen. Es handelt sich viel mehr um Relationen, die an das Gegensatzpaar *yīn* und *yáng* erinnern. Beide Aspekte verschmelzen miteinander zu einer Einheit. Der belegte Zeitraum und der unbelegte dürfen demnach nicht in einem Dualismus von voll und leer oder ja und nein im herkömmlichen Sinne der Worte aufgespalten werden. Es besteht immer eine Relation zwischen beiden Aspekten – *ura-ma* und *omote-ma* stehen in wechselseitigem Zusammenhang. Sie durchdringen einander, haben aneinander Anteil und bilden so als zusammenhaltendes Paar ein Ganzes. Die Leere und Stille des *ura-ma* und das *omote-ma*, das durch Menschen, Gegenstände, Handlungen usw. in Erscheinung tritt, sind Teilaspekte einer Einheit: des gemeinsamen Zeitraums *ma*.

Der Wechselwirkung von Anwesenheit und Abwesenheit wird bei Cage ebenso eine wichtige Rolle zuteil. Dies fällt insbesondere bei der Konzeptionierung von Stille auf, bei der zentral ist, worauf Publikum und MusikerInnen die eigene Aufmerksamkeit richten. Inwieweit eine solche Betrachtungsweise mit dem Zen-Buddhismus einhergeht und wo hier Anknüpfungspunkte bestehen, muss noch geklärt werden.

### 2.2.3 Die Einzigartigkeit des ästhetischen Ereignisses

Das Noh-Theater basiert auf einer nicht auf den ersten Blick offensichtlichen Interaktion zwischen SchauspielerIn und Publikum und muss unmittelbar vom dem/der ZuseherIn selbst erlebt werden.

<sup>7</sup> Die Klärung und Beschreibung der Begriffe *ura-ma* und *omote-ma* basiert auf einer persönlichen Unterredung zwischen Hashi Hisaki und der Autorin im März 2012

<sup>8</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.xx

Das Publikum wird dabei nicht als eine „Masse“ betrachtet, sondern jede/r einzelne RezipientIn baut eine einzigartige Beziehung zum sich gerade vollziehenden Ereignis auf, die im jeweiligen Moment aktualisiert wird und somit kein zweites Mal reproduziert werden kann.<sup>9</sup> Dies weist auf die große Bedeutung des aktuellen Moments hin, den Versuch aller an der Vorstellung beteiligten AkteurInnen inklusive Publikum, immer im gerade gegenwärtigen Augenblick anzukommen. Auch wenn sich das Publikum, anders als in westlichen Theatervorstellungen, nicht durch Beifall oder Zurufe zur Darstellung äußert, nimmt es innerlich Anteil am ästhetischen Geschehen. Es findet eine verborgene Interaktion zwischen AkteurInnen auf der Bühne und dem Publikum statt. Dabei müssen sich beide Parteien in die jeweils andere Position hinein versetzen. DarstellerInnen betrachten die Szenen mit den Augen des Publikums und ZuseherInnen vertiefen sich in die Perspektiven *shite* und *waki*. Diese Beteiligung durch das Sich-Hineinversetzen in eine andere Betrachtungsweise kann als sehr intensiv empfunden werden und ist die Grundvoraussetzung für das Gelingen eines Noh-Dramas. Dabei muss der jeweilige Augenblick genau erfasst und nachvollzogen werden. Das unmittelbare Erleben des „Jetzt“ ist für das Noh-Theater essenziell.

Das Noh-Theater basiert auf dem unmittelbaren Erleben aller Beteiligten und stellt daher ein jeweils einzigartiges ästhetisches Ereignis dar. Offenbar räumt Cage dem subjektiven Empfinden ebenso einen hohen Stellenwert ein. Viele seiner Werke fallen in den Bereich der Konzept-Kunst und haben Performance-Charakter. Sie können nie in der selben Weise wiederholt werden, was jede Aufführung zu einem einzigartigen Ereignis macht – so wie es bei Noh-Dramen auch der Fall ist. Anders als im Noh-Theater thematisiert Cage dies explizit in seinen Werken. *4'33"*, eines der bekanntesten Stücke des Komponisten, stellt dezidiert und auf drastische Weise das individuelle Erleben der einzelnen ZuhörerInnen in den Mittelpunkt. Welche Bedeutung hat das Erleben des gegenwärtigen Augenblicks im Zen-Buddhismus? Wie integriert Cage diesen Gedanken in seine Arbeit?

#### 2.2.4 Ten-chi-jin: das Himmel-Erde-Mensch Konzept

Ungerade Zahlen haben in vielen ästhetischen Theorien Japans einen besonderen Stellenwert. Sie gelten als Glückssymbole und werden den gerade Zahlen vorgezogen. Dahinter steht der bewusste Versuch einem Streben nach Harmonie und Symmetrie gegen zu lenken. Oft wird, z.B. in der Architektur, ein Element integriert, dass die Gleichförmigkeit stören und so die Symmetrie dynamisieren soll. Dies ist ein Mittel um Monotonie vorzubeugen und begründet eine Ästhetik der Disharmonie bzw. der Harmonie in der Disharmonie.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.xxi

<sup>10</sup> Ebenda S.21-22

Suzuki Daisetz sieht Asymmetrie als wesentliches Element japanischer Kunst, das seine Ursprünge im „Eine-Ecke“-Stil (siehe Kapitel 3.5.4) hat. Buddhistische Bauwerke, aber auch die Architektur und Einrichtung des Tee-Raums, in dem die Tee-Zeremonie stattfindet, machen dies deutlich. Als theoretischen Hintergrund des asymmetrischen Stils machen einige moralische Gründe geltend. In der Asymmetrie, welche die Bildmitte leer lässt und auf die Präsenz geometrischer Formen verzichtet, spiegeln sich gesellschaftliche Konventionen Japans wider. Das Individuum soll nicht in den Vordergrund treten, sondern sich unterordnen, weshalb auf die Aufmerksamkeit in Beschlag nehmende symmetrische Gestaltung verzichtet wird. Asymmetrie ist demnach Ausdruck von Bescheidenheit. Suzuki ist nicht dieser Meinung, er sieht vielmehr Parallelen zur Zen-Philosophie. Die auf den ersten Blick unvollkommen wirkende Asymmetrie lässt eine Nähe zum Betrachter zu, die in anderen ästhetischen Konzepten nicht möglich ist. Gleichmäßige, symmetrische Formen strahlen Würde aus, sie regen den Intellekt an und Halten BetrachterInnen auf Distanz. Asymmetrische Kunst verzichtet darauf und zielt auf die unmittelbare Erfahrung ab.<sup>11</sup>

*Ten-chi-jin*, was soviel bedeutet wie „Himmel-Erde-Mensch“ ist ein u.a. aus der Ikebana-Kunst bekanntes Konzept. In der Ikenobo-Schule, in der Ikebana seinen Ursprung hat, wird von *shin-soe-tai* gesprochen. Dies kann mit „Hauptsubjekt“, „Nebensubjekt“ und „Objekt“ übersetzt werden. In jedem Fall ist ein nicht-harmonisches Arrangement von drei Elemente gemeint. Eines befindet sich oben, ein weiteres in der Mitte und das dritte unten, wobei die drei Elemente nicht auf der selben Achse verteilt sind. Diese Aufteilung soll bewirken, dass das Auge in ständiger Bewegung bleibt. Die drei Elemente befinden sich zueinander in einer subtilen Balance. Zwischen ihnen soll von jeder Perspektive aus *ma*, der offene Raum, erkennbar sein.<sup>12</sup>

Die Zahl 3 ist die kleinste ungerade Zahl mit der das Nebeneinanderstellen mehrere Elemente möglich ist. Das *ten-chi-jin* Konzept ist auch Ausdruck für die Beziehung zwischen Raum, Zeit und dem Menschen. Auch im Noh ist dieses Prinzip auffindbar. Der architektonische Raum besteht hier aus drei Elementen, die sich nicht auf einer Achse befinden: der Bühne, nahe dem Publikum; dem Spiegelraum, der sich in der Ferne befindet; und der Brücke als Verbindung von Bühne und Spiegelraum, die dazwischen gelegen ist.<sup>13</sup>

*Ten-chi-jin* wird so zum ästhetischen Leitfaden für die Komposition von Objekten im Raum. Da, wie oben bereits erwähnt, Raum und Zeit einander durchdringen, wirkt dieses Modell auch auf weitere Bereiche des künstlerischen Empfindens und der menschlichen Wahrnehmung ein.

Zahlen stellen in vielen Kunstformen ein wichtiges ästhetisches Ordnungsmittel dar. Im Noh-Theater haben ungerade Zahlen einen besonderen ästhetischen Wert und sind mit Funktion und

<sup>11</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.29-30

<sup>12</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.22

<sup>13</sup> Ebenda S.23

Bedeutung versehen. Wie steht Cage zu dieser Thematik? Auch er arbeitet in einigen Stücken mit Zahlen bzw. kombinatorischen Zufallssystemen, dem *I Ging* etwa. Liegt im Falle des Komponisten ebenso ein allgemeingültiges, ästhetisch-weltanschauliches Konzept vor, oder wird Zahlensymbolik punktuell bei der Erstellung einzelner Werke eingesetzt.

#### 2.2.5 Shin-gyō-sō: schrittweise Veränderung

Komparu versteht *shin-gyō-sō* als komplementäres Konzept zu *ten-chi-jin*. Das Modell der schrittweisen Veränderung steht vor allem in der Kalligraphie im Vordergrund, wo es sich auf die allmähliche Modifizierung der Schreibweise bezieht: *shin* bezeichnet einen der Blockschrift ähnelnden Schrifttypus bei dem sämtliche Linien genau gesetzt sind, *gyō* hingegen ist weniger determiniert und halb-kursiv und *sō* zeichnet sich durch fließend kursive Bewegungen aus, die auch Verkürzungen aufweisen. Komparu übersetzt *shin-gyō-sō* mit „genau“ bzw. „wahrheitsgetreu“, „bewegt“ und „Gras-ähnlich“. Dies legt nahe, das Konzept als Beschreibung eines Verlaufes vom Formellen, über das Halbformelle hin zum Informellen zu interpretieren, d.h. vom Förmlichen hin zum zwanglos Ungebundenen. Ein Grundmuster, das auf ungeraden Zahlen aufbaut und nach dem Prinzip von „Himmel-Erde-Mensch“ konzipiert ist, wird mittels *shin-gyō-sō* schrittweise verändert. Im Shin-Stadion ist demnach das ursprüngliche „Himmel-Erde-Mensch“ Konzept zu finden. Auf der Stufe von *gyō* beginnt die Phase der Verkürzung und Modifikation, die schließlich in *sō* seine Vollendung findet. Im Gesamtablauf der drei Stadien vollzieht sich ein Prozess der Reifung und Erfüllung.<sup>14</sup>

*Shin-gyō-sō* weist als Modell schrittweiser Veränderung Bezüge zu Cages Herangehensweise auf, in dessen Schaffen Wandlung und das Sich-neu-Erfinden eine wichtige Rolle spielt. Im Noh-Theater ist zyklische Veränderung und Reifung ein alle ästhetischen Bereiche durchdringendes Prinzip, das sich im Großen wie im Kleinen widerspiegelt. Wie verhält sich dies bei Cage?

#### 2.2.6 Jo-ha-kyū: das Konzept von Anfang, Entwicklung und Ende

Bei *jo-ha-kyū*<sup>15</sup> handelt es sich um eines der für das Noh-Theater bedeutendsten Konzepte. Der Terminus *jo* kann mit „Anfang“ oder „Vorbereitung“ übersetzt werden, während *ha* „Bruch“ im Sinne von „Aufbruch“ oder „Durchbruch“ bedeutet, mit dem eine Phase der Entwicklung und der stilistischen Wandlung einsetzt. *Kyū* bedeutet „schnell“ oder „dringend“ und steht für ein zügiges

<sup>14</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*: S.23-24

<sup>15</sup> Der Begriff *jo* wird wie im Englischen als [dscho] ausgesprochen.

Ende. Ursprünglich aus China, etablierte sich der Ausdruck im Zusammenhang mit der Hofmusik *gagaku* in Japan und beschrieb ein in drei Teilen aufgebautes Stück mit allmählicher Tempo-Steigerung. Im Laufe der Zeit wurde *jo-ha-kyū* als ordnendes Prinzip in die Teezeremonie, die Dichtung und auch in das Noh-Theater integriert. Komparu betont, dass das Konzept über ein bloßes „Anfang-Mitte-Ende“ bzw. „Langsam-Mittel-Schnell“ hinausgeht. Es ist vielmehr ein Prozess der Veränderung von und durch räumlich-zeitliche Elemente: *Jo*, der Anfang, bezieht sich auf eine bestimmte Startposition im Raum und kann so der räumlichen Sphäre zugeordnet werden. *Ha* wirkt als Element, das Veränderung und somit eine stilistische Wandlung mit sich bringt. *Kyū*, schnell, stellt eine Tempo-Beschreibung dar und gehört deshalb zur Ebene Zeit. Laut Komparu werden hier die einander entgegengesetzten Dimensionen von Raum und Zeit durch ein vermittelndes Element, welches das Raum- und das Zeitkonzept aufricht, miteinander verbunden. Der Bruch ermöglicht es, Charakteristika einer Dimension in der jeweils anderen zu erkennen bzw. letztendlich Raum und Zeit als eine Einheit aufzufassen.<sup>16</sup>

Das Konzept der schrittweisen Veränderung, *shin-gyō-sō* ist im Noh-Theater ein Bestandteil von *jo-ha-kyū*. Trotzdem geht das Prinzip darüber hinaus indem es zudem ein wichtiges Ordnungsschema für die einzelnen Abschnitte und Teile der Aufführung darstellt. So wird *jo-ha-kyū* etwa bei der Erstellung des Noh-Programms berücksichtigt, in Bezug auf die Reihung der einzelnen Dramen. Während der Aufführung stellt das Konzept wichtige Richtlinien für die Gestaltung von Zeit und die darstellerische Nutzung des Bühnenraumes bereit. Außerdem ist *jo-ha-kyū* zentral für die rhythmische Struktur eines Noh-Stücks, die ihr Vorbild in den Biorhythmen von Mensch und Natur nimmt.<sup>17</sup>

*Jo-ha-kyū* ist das zwischen Raum und Zeit vermittelnde Prinzip. Es ist somit wichtiges Verbindungsstück und Ordnungsstruktur. Gibt es ein solches Prinzip auch in der westlichen Musik? Wie geht Cage mit musikalischer Zeit und Raum um? Auf welche Prinzipien stützt er sich dabei?

### 2.2.7 Ma: Zeit, Raum, Zeitraum

Die Theorie von Zeit und Raum, *ma*, hat eine grundlegende Funktion im Noh-Theater. Ursprünglich stammt der Terminus aus China, wo er sich auf den Raum bezog. In Japan wurde er auch auf die Zeit angewandt. *Ma* kann mit Begriffen wie „Raum“, „Abstand“, „Lücke“, „Öffnung“ oder „Leere“ übersetzt werden. In diesem Zusammenhang bezieht sich das Wort auf die räumliche Dimension, etwa den Raum zwischen zwei Objekten. *Ma* kann aber auch im Sinne von „Intervall“, „Pause“,

<sup>16</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.24-25

<sup>17</sup> Ebenda S.25-29

„Zeit“ und „Zeiteinteilung“ gebraucht werden. Hier steht die Dimension Zeit im Vordergrund, in Gestalt von Zeit an sich oder von Zeitraum zwischen zwei Ereignissen, z.B. bei der Gestaltung eines Rhythmus. Daraus folgt, dass es sich bei *ma* um eine Theorie handelt, welche die drei Konzepte, Raum, Zeit und Zeitraum unter einem Begriff zu einer Einheit zusammenfasst.<sup>18</sup>

Dieses auf den ersten Blick abstrakt wirkende Konzept erfährt im Noh-Theater in mehrerlei Hinsicht eine konkrete Umsetzung und trägt so wesentlich zur strukturellen Ordnung der Prozesse im Stück bei. Die Wahrnehmung ordnet Inhalte zunächst grob in ausdrucksgeladene und -leere Teile. Wie bei der „Rubin-Vase“ tritt aufgrund des Kontrastes eine Figur vor dem als leer wahrgenommenen Hintergrund in den Vordergrund. Dieses scharf und klar abgegrenzte Erleben von Figur und Hintergrund würde im *shin-gyō-sō* Konzept der ersten Stufen, dem *shin*, entsprechen. Vollzieht sich der Wahrnehmungsprozess in der Gyō-Phase weiter, tauchen erste Zweifel daran auf, was Figur und was Hintergrund ist, die Kontraste verschwimmen. BetrachterIn bzw. ZuhörerIn empfindet jeweils ein Element als im Vordergrund stehend, dies ist eine subjektive Wahrnehmung. Wird die letzte Phase des *shin-gyō-sō* Systems erreicht, rückt der Hintergrund in den Fokus der Wahrnehmung. In der Sō-Stufe obliegt dies jedoch nicht mehr dem subjektiven Standpunkt, sondern *ura-ma*, der leere Zeitraum, tritt als real existierende Einheit in Erscheinung. Dies ist möglich, indem der ausdrucksgeladene Teil stark verkürzt und symbolhaft wahrgenommen wird und so dem leeren Part als Rahmen dient, von dem sich letzterer abheben kann. In dieser Phase wird *ma* zum Herzstück der ästhetischen Gestaltung.<sup>19</sup>

Das hier dargelegte Modell zeigt, wie *ma* der Sichtbarmachung von negativem Raum und negativer Zeit dienen kann, indem sowohl die Dimension der Zeit, als auch die des Raums, sowie deren Funktionen berücksichtigt werden. Damit steht auch die Tendenz zur Reduktion und Konzentration auf das Wesentliche in Zusammenhang, welche sowohl in der traditionellen japanischen Kunst als auch in mehreren Strömungen der zeitgenössischen Kunst erkennbar ist. Zeami, der als ein Begründer des Noh-Theaters gilt, meint, dass gerade das, was der Schauspieler nicht tut, von Interesse ist. Es gehe in der Schauspielkunst darum, nur so viele Aktionen zu setzen, dass das *ma* in Erscheinung treten könne. Unter *Ma* wird hier genau genommen das *ura-ma* verstanden, jene leere Raum-Zeit, die das Ziel jeden Ausdrucks ist.<sup>20</sup>

Komparu warnt davor *ma*, die leere Raum-Zeit, mit *mu* gleichzusetzen, was im alltäglichen Gebrauch des Wortes soviel wie „Nichts“ oder „Nichtigkeit“ bedeutet. Aus der Perspektive des Zen-Buddhismus sind *ma* und *mu* jedoch beide nicht als „Nichts“ im Sinne des Nihilismus zu verstehen.

<sup>18</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.70-71

<sup>19</sup> Ebenda S.71-72

<sup>20</sup> Ebenda S.72-73

Im Zen ist *mu* ein zentrales Konzept, das als „unbeschränkte Offenheit der Leere“<sup>21</sup> übersetzt werden kann. So interpretiert entspricht *mu* dem *ma* im Noh-Theater. Hierin zeigt sich ganz deutlich der Einfluss des Zen-Buddhismus auf den ästhetischen Hintergrund des Noh-Dramas. Die künstlerische Umsetzung zen-buddhistischer Ansätze fand ihren Anfang in der Muromachi-Periode. Neben dem Noh-Theater spiegelt sich die Geisteshaltung des Zen u.a. auch in der Blumensteckkunst *ikebana*, dem Kettengedicht *renga* und der Tuschemalerei ohne Farbgebung wider.

Das schöpferische Potential der offenen Leere erfassbar zu machen, ist wesentliches Element des Noh-Dramas. Dies geschieht, indem nichts Überflüssiges getan oder dargestellt wird. Dadurch, dass (alltägliche) Handlungen auf das Wesentliche konzentriert werden, entsteht Eleganz. Dieser Prozess der Reduktion bringt die Entstehung von Symbolismen mit sich, die in letzter Konsequenz zu *ma* führen. Zeami beschreibt dies am Beispiel der Musik im Noh-Theater. Die Musik ist aufgebaut aus Momenten der Stille, die umrahmt werden von einem rhythmischen Gerüst. Die Perkussionisten schaffen den rhythmischen Rahmen, indem sie ihr Spiel auf das notwendige Minimum reduzieren. Wieder gilt hier, dass der interessante Teil gerade jener ist, der nicht im Schauspiel oder am Instrument ausgedrückt wurde – und so nicht der offensichtlich gegebenen Realität entspricht. *Jo-ha-kyū* und *ma* sind die beiden großen Ordnungsprinzipien des Noh-Theaters. Während *jo-ha-kyū* alle Bereiche des Dramas durchdringt und so die einzelnen Aspekte des Noh-Dramas ordnet, ist das Konzept *ma* bestimmend für den Charakter dieser Kunstform.<sup>22</sup>

*Ma* wird als Konzept beschreiben, das Raum, Zeit und Zeitraum miteinander zu einer Einheit verbindet. Etwas ähnliches gibt es in der westlichen Ästhetik nicht. Welche Prinzipien zieht Cage zur Ordnung von Raum und Zeit heran? Weisen diese Parallelen zu *ma* auf? Wie ist Cages Haltung gegenüber den Dimensionen Raum und Zeit? - Diese Fragen sind nicht allgemein klärbar, sondern müssen anhand von Werkbeispielen aufgerollt werden.

Komparu betont im Zusammenhang mit *ma* das Spiel zwischen Figur und Hintergrund, bei dem jeweils andere Teile als Träger von Ausdruck bzw. als ausdrucksleer wahrgenommen werden. Dies erinnert an Aussagen Cages über sein Experiment im schallgedämpften Raum an der Harvard Universität<sup>23</sup>. Der Komponist sieht aufgrund dieser Erfahrung einen Zusammenhang zwischen Stille und der subjektiven Aufmerksamkeit. Wie ist dieser individuelle Standpunkt in Anbetracht der zen-buddhistischen Auffassung von Stille und dem Nichts einzuordnen?

*Ma*, die Stille, ist im Noh-Theater ein zentrales Element, da sich nur durch sie ausdrucksgeladene Teile abheben und in Erscheinung treten können. Welche Funktion hat Stille bei Cage? Welchen

<sup>21</sup> Die Übersetzung des Begriffs *mu* erfolgte in einem Gespräch zwischen Hashi Hisaki und der Autorin im März 2012.

<sup>22</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.74

<sup>23</sup> John Cage zitiert nach ZIMMERMANN, Walter (Hg.) und SCHÄDLER, Stefan (Hg.). *Anarchic Harmony*. S.25



Stellenwert hat sie? Komparu weist auf den Unterschied zwischen *ma* („Stille“) und *mu* („Nichts“, „Nichtigkeit“) hin. Reduktion und Konzentration auf das Wesentliche ist hier ebenso von Bedeutung. Ist Stille für Cage nur das Fehlen von Aufmerksamkeit bzw. von Klang oder ist sie für ihn „etwas“? Und falls letzteres zutrifft, worin besteht dieses „Etwas“?

Komparu stellt den Begriff *ma* in Zusammenhang mit ausdrucksgeladenen und -leeren Aspekten in einem Drama. Es zeigt sich eine weitere Parallele zu Cage. Das Spiel mit An- und Abwesenheit ist auch im Stück *4'33"* zentral, wobei geklärt werden muss, ob es hier um die Hervorhebung des negativen Zeitraums im Sinne des Aspekts *ura-ma* geht. Will Cage die „Leerstelle“ betonen, oder vielmehr beweisen, dass es gar keine Leerstelle gibt? Während im Noh-Theater positiver und negativer Raum bzw. Zeit durch die Aktivität und Passivität der handelnden AkteurInnen bestimmt werden, liegt Cages Raum- und Zeitbegriff eine Verschiebung der Wahrnehmung zugrunde bei der der Fokus auf das gerichtet wird, was zuvor im Hintergrund lag, und umgekehrt. Dies soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit genauer behandelt werden.

## **2.3 Musik im Noh-Theater**

### **2.3.1 Verwendete Instrumente**

Komparu fasst Musik im Noh-Theater als Resultat der Verbindung von *ma* und *jo-ha-kyū* auf. Der Ursprung der Musik wird im negativen Raum verortet, einem leeren Zeitraum, der von einem aktuellen Klangereignis hervorgehoben wird. Fünf unterschiedliche „Stimmen“ oder auch „Elemente“ sind in das Noh-Theater integriert. Neben der Vokalmusik *utai* setzen die vier Instrumentalisten des *hayashi* eine stark am Rhythmus orientierte Musik um. Das instrumentale Noh-Orchester umfasst eine Flöte, *fue*; eine kleine, in Schulterhöhe gehaltene Trommel, *ko-tsuzumi*; eine große, in Hüfthöhe getragene Trommel, *ō-tsuzumi* oder auch *ō-kawa*; sowie *taiko* eine mit Stöcken gespielte Trommel. Neben diesen fünf Elementen ergänzt das rhythmische Stampfen der Tänzer das klangliche Ereignis um eine weitere Fassade. In diesem Fall wird die Bühne selbst zum Musikinstrument. Im Stück hat die Musik oft die Funktion mittels ausgeprägter Rhythmik einen Geist anzurufen, der sich dann mittels Tanz offenbart und ausdrückt.<sup>24</sup>

Indem die Noh-Bühne als perkussives Instrument eingesetzt wird, eröffnet sich eine Parallele zur zeitgenössischen Musik, und somit zu Cage. Im 20. Jh. begannen KomponistInnen verstärkt mit unkonventionellen Klängen bzw. Geräuschen zu experimentieren und diverse Objekte mutierten zu Musikinstrumenten.

---

<sup>24</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.168

Rhythmische Elemente und Tanz sind im Noh-Drama mit bestimmten Funktionen versehen, die in den mystischen Bereich verweisen, etwa durch die Anrufung von Geistern. In der zeitgenössischen Musik werden die Wirkungsweisen musikalischer bzw. gestalterischer Parameter eher für andere Zwecke verwendet. Welche Funktionen erfüllen einzelne Gestaltungselemente bei Cage? Werden ästhetische Parameter außermusikalischen Ideen zugeordnet? Sollen sie bestimmte Gedanken oder Theorien unterstreichen?

### 2.3.2 Der Rhythmus in der Noh-Musik

Ausgehend von den Rhythmen der Natur wird ein künstliches Ordnungssystem errichtet, dem das Element des Klangs hinzugefügt wird. Dies ist der Ausgangspunkt des Musik-Konzepts im Noh, das in erster Linie als rhythmisch verstanden wird. Eine aus acht Schlägen bestehende rhythmische Einheit, wird als *kusari*, Kette, bezeichnet. Diese Einheit kann noch einmal in zwei Hälften zu je vier Schlägen unterteilt werden.<sup>25</sup>

Obwohl Klang und Tonhöhe wichtige musikalische Parameter sind, betont Komparu v.a. drei Elemente als grundlegend für die Musik im Noh: *ma*, *nori* und *kurai*. Rhythmen bestehen aus Klangereignissen zwischen denen Pausen liegen. Dieser Raum der Stille, *ma*, in dem das akustische Ereignis eben gerade nicht stattfindet, ist für die Entstehung von Rhythmen essenziell. Jedem Klangereignis ist ein nicht akzentuierter Zeitraum der Stille zugeordnet. In diesem Zusammenhang sind auch die Kake-goe-Rufe der Perkussionisten zu verstehen. Der Ausruf erfolgt vor dem Schlag auf die Trommel und ist ein wichtiges Mittel zur präzisen rhythmischen Gestaltung von Klang-Raum.<sup>26</sup>

Auch bei Cage spielt die rhythmische Komponente eine wichtige Rolle. Allgemein ist in der zeitgenössischen Musik des 20. Jh. eine Aufwertung der Rhythmik zu beobachten. Cage beschäftigte sich längere Zeit mit dem Schlagwerk und bis dato ungewohnten Herangehensweisen an die musikalische Zeitstruktur. Ist in seinen Kompositionen die Natur als Inspirationsquelle auch ausschlaggebend? Wie ist die Herangehensweise des Komponisten vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus und dessen Auffassung von Zeit einzuordnen?

---

<sup>25</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.188-189

<sup>26</sup> Ebenda S.189-190, 193

### 2.3.3 Die Bedeutung der Stille in der Musik

Das Prinzip von *jo-ha-kyū* wird auf den Rhythmus, insbesondere auf die Gestaltung des *ma*, angewandt. Es soll das natürliche Fließen der rhythmischen Elemente bewirken und mechanische Wiederholung vermeiden. Durch zunehmende Verkürzung der Dauer der einzelnen *ma* kommt es nach und nach zu einer Tempo-Steigerung. Jede acht Schläge umfassenden Einheit (*kusari*) durchläuft diesen Prozess der graduellen Beschleunigung, die mit dem ein Gefühl wachsender Spannung einhergeht. Zu Beginn der nächsten Achter-Einheit ist wieder Ruhe und Entspannung in die Bewegung eingekehrt. Anders als in der westlichen Musik wird das *Accelerando*, die allmähliche Temposteigerung, nicht nur vereinzelt zu Steigerung des Ausdrucks verwendet, sondern ist fixer Bestandteil jeder musikalischer Einheit.<sup>27</sup>

Die mit jedem *kusari* wiederkehrende Beschleunigung erzeugt Spannung. Mit welchen stilistischen Mitteln gelingt Cage dies? Im Noh-Theater wirkt *ma* als Gegenpol der Entspannung, einer Leere aus der wieder von Neuem etwas entsteht. Wie steht Cage zu einer solchen Herangehensweise? Welche Bedeutung hat Stille in Bezug auf Spannung und Entspannung in seinen Werken?

### 2.3.4 *Nori*: Eins-Sein mit der Musik

*Nori*, was soviel wie „Fahrt“ bedeutet, bezieht sich auf eine Technik der Verbindung von Rhythmus und Melodie. Es geht hier darum, Melodie und die einzelnen rhythmischen Schläge miteinander zu kombinieren. Dies legt Parallelen zum Begriff der Agogik in der westlichen Musik nahe. Es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen *nori* und der soeben dargelegten Anwendung des *jo-ha-kyū* auf die Rhythmik im Noh. *Nori* hat nicht direkt mit dem Tempo zu tun, es gibt vielmehr den emotionalen Charakter einer musikalischen Passage wieder. Unabhängig vom Tempo hat so jedes Noh-Drama sein eigenes *nori*.<sup>28</sup> Der Terminus bezeichnet das „Im-Fluss-Sein“, das Eins-Sein der musikalischen AkteurInnen mit den rhythmischen Bewegungen des Stücks. *Nori* ist ein Gegenmodell zur mechanischen Wiederholung. Das Fließen des Rhythmus entsteht durch das lebendige Handeln der Noh-MusikerInnen. Sie verkörpern ihre Rolle und beseelen sie damit. Durch ihre Kraft und Präsenz erwecken sie auch die Musik zum Leben.

Das mit *nori* verwirklichte Eins-Sein zwischen MusikerIn bzw. DarstellerIn und dem Stück verweist auf den Zen-Buddhismus. Auch Cage strebt in einigen Werken eine von allen Beteiligten ganzheitlich erfahrbare Performance-Situation an – 4'33" ist ein Beispiel hierfür. Es scheint hier

<sup>27</sup> KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*: S.190-191

<sup>28</sup> Ebenda S.192

Parallelen zum Zen-Buddhismus zu geben, auf die näher eingegangen werden soll.

### 2.3.5 *Kurai*: das Maß der Musik

Das dritte, für die Gestaltung der Noh-Musik bedeutende, Prinzip ist *kurai*. Im Noh-Theater gibt es keine absoluten Tempo-Angaben, etwa in Schlägen pro Minute. Stattdessen orientieren sich die AkteurInnen an einer Grundstimmung bzw. Haltung, die durch das auf Relationen aufbauende Konzept des *kurai* vermittelt wird. Der Terminus bedeutet soviel wie „Stufe“ oder „Maß“. Es handelt sich dabei um die grundlegende Zeitordnung, die auf acht gleichmäßig hintereinander erfolgenden Schlägen basiert.<sup>29</sup>

Drei Bereiche sind bei der Zusammensetzung der einzelnen Schläge entscheidend: Das *kurai* des Hauptdarstellers bzw. der Hauptdarstellerin orientiert sich am Charakter der dargestellten Figur und vergleicht diesen mit jenem von Figuren aus anderen Stücken. Eine weitere Variante bezieht sich auf die Qualität der Masken und Kostüme. Wird etwa eine besonders würdevolle Maske getragen reagieren die MusikerInnen indem sie das Tempo verlangsamen. Drittens bezieht sich *kurai* auf die jeweilige Position des *jo-ha-kyū* im Gesamtzyklus der fünf Noh-Stücke. Wieder kann festgehalten werden, dass *kurai* in engem Zusammenhang mit der Gestaltung des *ma* steht. Wird das *ma* zu weit ausgedehnt, erscheint das *kurai* als lasch und langsam. Wird *ma* hingegen zu stark verkürzt, wirkt das *kurai* gehetzt.

*Kurai* stellt in gewisser Weise das Modell einer nicht objektivierbaren Zeitordnung dar. Es ist ein einzigartiges Konzept und findet keine Entsprechung in der westlichen Musik. Cage experimentiert in seinen Werken mit dem Parameter Zeit und seiner Wahrnehmung seitens des Publikums, wieder ist 4'33" ein Beispiel hierfür. Ob und in wie weit hierin ein Bezugspunkt zur Zen-Philosophie liegt muss noch erörtert werden. Verweist der Versuch ein Stück zu komponieren, dass auf rationale, objektivierbare Ordnungsschemata verzichtet auf das zen-buddhistische Prinzip *satori*?

## **2.4 Weitere ästhetische Konzepte**

### 2.4.1 *Monomae*: realistische Darstellung

Zeami zufolge basiert das Noh-Theater auf drei Aspekten: *monomae*, *yūgen* und *hana*. *Monomae* ist ein in der darstellenden Kunst des japanischen Mittelalters gebräuchlicher Begriff. Er bezeichnet

---

<sup>29</sup> HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.76

einerseits den in den damaligen Theateraufführungen üblichen Realismus. Dabei bezieht er sich weiters auf die Art und Weise, wie Rollen- und Körpertechnik realisiert werden. Außerdem gilt *monomae* als eine Disziplin für die Rollentechnik der DarstellerInnen, die sich auf den physischen Bereich bezieht. Seit dem Mittelalter hat der Begriff die selbe Bedeutung und kann mit „die Nachahmung“ übersetzt werden. Wird der Terminus mit Zeami interpretiert, ist „Realismus“ eine weitere mögliche Übersetzung.<sup>30</sup>

Realismus bzw. ein nüchterner Blick auf die Dinge ist für den Zen-Buddhismus charakteristisch. Es wird angestrebt, die Welt möglichst so wie sie ist wahrzunehmen. Der Fokus liegt auf dem Einfachen. Ist ein solcher Ansatz auch in Cages Werk von Bedeutung?

#### 2.4.2 Yūgen: verborgene Schönheit

Der Begriff *yūgen* stammt ursprünglich aus der Waka-Dichtung und bedeutet „verborgene“ bzw. „versteckte Schönheit“ mit „geheimnisvoller Tiefe“. Einerseits ergänzt der Terminus das Prinzip *monomae*. Andererseits wird er als Gegensatz dazu verstanden werden. Der Noh-Darsteller und Dramaturg Kiyotsugu Kannami, Zeamis Vater, legte besonderen Wert darauf, dass in seinen Werken *monomae* und *yūgen* eine Einheit bilden. Während in der Sarugaku-Noh-Schule Yamato-Sarugaku das Hauptaugenmerk auf der Vermittlung von *monomae* lag, legte die Schule Ōmi-Sarugaku den Schwerpunkt auf das Prinzip *yūgen*.<sup>31</sup>

Der Ausdruck *yūgen* wird seit dem Mittelalter auch im Bereich der verwendet. Hier stellt er das Sinnbild einer differenzierten Form von Eleganz dar. Des Weiteren ist *yūgen* eine auf *monomae* aufbauende Kultivierung der Darstellung im geistigen und inhaltlichen Bereich. Zeami und dessen Vater Kannami hatten ähnliche Ansichten zu den Konzeptionen *yūgen* und *monomae*, während ersterer jedoch die Bedeutung von *yūgen* tendenziell als bedeutender einschätzte und letzterer die Körpertechnik *monomae* ins Zentrum rückte.<sup>32</sup>

*Yūgen* wird in Zeamis mittlerer Schaffensperiode zu einem zentralen Prinzip. Dies kommt u.a. in seinem theoretischen Werk *kakyō* zum Ausdruck. Dabei ist die geheimnisvolle, tiefe Schönheit auch mystisch konnotiert und steht in Verbindung mit dem Übersinnlichen. Es zeigt sich hier eine Form der „Eleganz und Anmut“, die den im *monomae* vermittelten Realismus relativiert und hin zur Entfaltung einer „verborgenen Schönheit“ ergänzt.

Bevor der Begriff zwischen dem 12. und 15. Jh. Eingang in die Waka-Dichtung fand und eine

<sup>30</sup> HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.16, 18

<sup>31</sup> Ebenda S.16-17

<sup>32</sup> Ebenda S.18-19

Bedeutungsänderung erfuhr, war er im chinesischen Mahajana-Buddhismus geläufig und wurde bereits von Lao-Zi verwendet. *Yûgen* bezeichnet hier die mystische Komponente von *prajñâ*, was mit „höchstem Wissen“ bzw. „transzendierender Erkenntnis ohne Diskriminierung“ übersetzt werden kann. Zwischen dem 1. Jh. vor und dem 1. Jh. nach Chr. etablierte sich diese buddhistische Anschauung in China und gelangte Anfang des 9. Jh. nach Japan, wo sich *yûgen* als selbstständiger Begriff weiter entwickelte. Während der Muromachi-Periode wurde der Ausdruck im Rahmen der Waka-Dichtung zu einem ästhetischen Prinzip. Mit der Zeit floss die ursprüngliche Bedeutung von *hannya yûgen*, was soviel wie „geheimnisvolle Tiefe des *prajñâ*“ bedeutet, in das Konzept mit ein. *Yûgen* wurde so zum Sinnbild differenzierter Schönheit, die mittels komplexer Symbolik dargestellt wurde. Zur Zeit der Entstehung des Noh-Theaters war das ästhetische Prinzip bereits im Mainstream des damaligen Zeitgeistes etabliert und übte so auch einen entscheidenden Einfluss auf die neu entstandene künstlerische Ausdrucksform aus.<sup>33</sup>

*Yûgen* ist ein ästhetisches Konzept, dass sich vom Standpunkt westlicher Kunstformen aus schwer fassen lässt. Die vielschichtige Darstellung der Schönheit baut auf eine den RezipientInnen vertraute Symbolik, die sich nicht einfach in einen anderen Kulturkreis übersetzen lässt. Cages ästhetisches Streben scheint mit *yûgen* nichts gemein zu haben. In Interviews und eigenen Schriften erwähnt der Komponist dieses Konzept nicht. Unabhängig davon, ob Cage *yûgen* überhaupt bekannt ist, oder nicht, lassen sich keine Anhaltspunkte zwischen diesem Prinzip und dem Schaffen des Komponisten erkennen.

#### 2.4.3 Hana: die Blüte

*Hana*, was mit „Blüte“ übersetzt werden kann, ist ein weiteres bedeutendes Konzept bei Zeami. Der Terminus ist eindeutig in der Ästhetik zu verorten, er steht für die in der darstellenden Kunst vermittelte Schönheit. *Hana* zielt darauf ab, durch unterschiedliche künstlerische Techniken bei DarstellerInnen und Publikum die Aufmerksamkeit zu schärfen und sie zur inneren Anteilnahme zu bewegen.<sup>34</sup>

Um die „Blüte“ zur völligen Entfaltung zu bringen, bedarf es eines künstlerischen Reifungsprozesses. Laut Zeami wird dieser durch beständiges Üben der Techniken und Disziplin bewirkt. In seinem Werk *fûshi kaden* gibt der Noh-Theoretiker an, dass die Art und Weise wie sich *hana* zeigt in den unterschiedlichen Lebensaltern verschieden ist. Darauf muss bei der Gestaltung der täglichen Übungspraxis eingegangen werden. Jede Wandlungsphase des ästhetischen

<sup>33</sup> HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.26-28

<sup>34</sup> Ebenda S.19

Ausdrucks erfordert eine neue Zusammenstellung der Übungen. Jedoch auch unabhängig vom technischen Können der DarstellerInnen kann sich *hana* in einer geglückten Aufführung entfalten. Dieses „Erbblühen“ der Darstellung fließt wiederum möglicherweise in den Stil erfahrener Noh-AkteurInnen ein. Das in der Aufführung entwickelte *hana* wirkt demnach auf die DarstellerInnen ein, unabhängig von deren technischem Niveau oder der körperlichen Verfassung. Für Zeami ist jedoch das Ziel einer gelungenen künstlerischen Darstellung von *hana*, dass technische Beherrschung und ästhetischer Ausdruck Hand in Hand gehen. In dieser Verbindung von Technik und Ausdruck besteht für ihn die Essenz des Noh-Theaters. Daraus folgend unterscheidet Zeami zwei Arten des „Erbblühens“: *Jibun no hana* bezeichnet eine auf einen bestimmten Zeitraum beschränkte Blüte. Beispiel dafür ist die Anmut und Schönheit junger DarstellerInnen. Sie basiert auf Disziplin und v.a. auch auf der guten körperlichen Verfassung, die sich in den Bewegungen und Posen widerspiegelt. Diesem Prinzip der „zeitlichen Blüte“ setzt Zeami das Konzept der „wahren Blüte“ entgegen. *Makoto no hana* umschreibt die zuvor erwähnte Einheit von technischem Können und Ausdruck. Sie bedarf eines Reifungsprozesses, der in die enge Verwebung von Technik und ästhetischen Inhalten mündet.<sup>35</sup>

*Hana* bezweckt einerseits die Schärfung Aufmerksamkeit beim Publikum, etwas das auch in der zeitgenössischen Kunst zentral ist. Disziplin, technisches Können und künstlerischer Ausdruck sind des weiteren von Bedeutung. Ersteres ist etwas, das laut diverser Interview-Aussagen auch Cage auszeichnete. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, in welcher Weise Disziplin im Zen-Buddhismus von Bedeutung ist, welche Rolle dieser Haltung sich selbst gegenüber zukommt.

#### 2.4.4 Aktives und passives Handeln

Zwei Hauptthemenbereiche rücken in der theoretischen Abhandlung *kakyô* von Zeami in den Vordergrund: Einerseits der Zeit-Raum, in dem die Noh-Aufführung stattfindet; andererseits die Perspektiven von DarstellerInnen und Publikum und die daraus resultierende gemeinsame Sichtweise. Der Zeit-Raum der Aufführung unterscheidet sich von dem des Alltags. Das Publikum und die auf der Bühne dargestellten Figuren befinden sich in unterschiedlichen räumlichen bzw. zeitlichen Dimensionen, treten jedoch während der Vorstellung miteinander in eine kommunikative Beziehung. Auf diese Weise wird das gemeinsame *ma* der Aufführung geschaffen, das die Einzigartigkeit des Augenblicks betont. Charakteristisch für die darstellende Kunst ist das ununterbrochene Strömen der Zeit, die das Festhalten an einem einzelnen Moment unmöglich macht, da dieser bereits in die Vergangenheit entschwunden und etwas Neues aktuell ist. Weiters zeigt sich, dass diese sich ständig im Fluss befindenden Zeitordnung aus zwei Komponenten

<sup>35</sup> HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.24-25

besteht: dem Zeitbewusstsein des Publikums und dem der DarstellerInnen.<sup>36</sup>

Der gemeinsame Zeit-Raum der Vorstellung basiert auf dem Handeln der einzelnen AkteurInnen. Hashi bezeichnet die Haltung des Publikums während der Aufführung als „passives Handeln“, während die DarstellerInnen „aktiv handeln“. Die ZuseherInnen nehmen durch das Betrachten eines bestimmten Zeitabschnitts an der Vorstellung teil. Sie sind durch die Beobachterrolle an das gebunden, was auf der Bühne dargestellt wird. Aktives Handeln der DarstellerInnen und passives Handeln des Publikum ergänzen einander zu einem Zeit-Raum. Hier gehen beide Parteien von unterschiedlichen Ebenen aus und lassen durch ihr Zusammenwirken einen gemeinsamen Bereich entstehen. Beide haben jedoch die selben Ausgangsbedingungen in Bezug auf den Zeitfluss.<sup>37</sup>

Dieser Aspekt des Noh-Theaters hat deutlichen Aktualitätsbezug. Auch in der Modernen Kunst wird häufig versucht das Publikum in das Geschehen mit einzubeziehen. Besonders in der Performance-Kunst ist dies das zentrale Element für das Gelingen eines Konzepts. Cage arbeitet in seinen Werken auch mit den Reaktionen der ZuhörerInnen. Wieder kann 4'33" als Beispiel für das Erschaffen eines auf individuellen Zeitwahrnehmungen basierenden Stücks genannt werden. Interessant wäre zu wissen, ob Cage bei der Erstellung des Stücks ähnliche Idee hatte, wie jene von aktivem und passivem Handeln.

#### 2.4.5 Drei Sichtweisen

In Analogie zum Zen-Buddhismus werden die Perspektiven der AkteurInnen des Noh-Theaters in folgender Weise gefasst. Das Publikum betrachtet den Darsteller bzw. die Darstellerin aus einem beobachtenden Abstand heraus. Dies wird als „distanzierte Sichtweise“, *riken*, bezeichnet. Die SchauspielerIn bzw. der Schauspieler auf der Bühne ist aktiv in die Handlung involviert und entwickelt eine individuelle Perspektive. Diese „subjektive Sichtweise“ wird *gaken* genannt. Aus diesen beiden Betrachtungsweisen entsteht eine dritte, gemeinsame Perspektive, die von Jin'ichi Konishi als „reflektierender Gesichtspunkt“ bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um eine auf kommunikativem Austausch zwischen DarstellerIn und Publikum basierende Sichtweise, die es Zeami zufolge den DarstellerInnen ermöglicht, ihren individuellen Stil zu erfassen.<sup>38</sup>

Distanzierte und subjektive Sichtweise sind zwei komplett gegensätzliche Standpunkte. DarstellerInnen sollen und können ihre subjektive Perspektive nicht aufgeben. Hier zeigt sich eine Parallele zwischen dem Standpunkt Zeamis und dem des Zen-Buddhismus. Wird hingegen allein

---

<sup>36</sup> HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.92-93

<sup>37</sup> Ebenda S.93-94

<sup>38</sup> Ebenda S.94



von der Subjekt-Objekt-Spaltung ausgegangen, oder einem logisch-theoretischen Denken ohne Praxisbezug, scheint die Kluft zwischen den beiden Perspektiven unüberbrückbar.

Die Gegensätzlichkeit der beiden Perspektiven *gaken* und *riken* wirft Fragen auf, ähnlich den Kôan-Sätzen des Zen-Buddhismus. Beide Sichtweise lassen sich jedoch miteinander verbinden, indem der/die DarstellerIn mit dem eigenen Körper und Geist, d.h. dem eigenen Ich-Subjekt, fest verankert ist. Von dieser Basis ausgehend vollzieht er oder sie die objektive Perspektive des Publikums nach. Bevor diese Position eingenommen werden kann gilt es jene „relative Erkenntnis“ zu überwinden, die eine unüberwindbare Kluft zwischen der Perspektive des Ich-Subjekts und jener der Umwelt unterstellt.<sup>39</sup>

Hashi sieht in der „relativen Kenntnis“, die von einer nicht in Übereinstimmung zu bringenden Vielfalt der Perspektiven der einzelnen Ich-Subjekte ausgeht, eine Gegenthese zu Zeamis Ansatz. Während Zeami zufolge DarstellerInnen die distanzierte Sichtweise des Publikums anstreben sollen, ist dies vom Standpunkt der relativen Kenntnis aus betrachtet unmöglich, da zwischen den Perspektiven von SchauspielerIn und Publikum eine unüberwindbare Kluft besteht. Das Ich-Subjekt versucht einerseits die distanzierte objektive Sichtweise einzunehmen, wird jedoch andererseits von der (scheinbaren) Unvereinbarkeit der beiden Perspektiven davon abgehalten. Laut Hashi entpuppt sich bei genauerer Betrachtung letzterer Standpunkt als doppelte Negation und ist damit unrichtig. Hat das Ich-Subjekt jenen Denkschritt vollzogen, eröffnet sich ihm eine neue Perspektive bei der die „subjektive Sichtweise“ der DarstellerInnen und die „distanzierte Sichtweise“ der ZuseherInnen in wechselseitigem Austausch stehen. Die Perspektiven des Ich-Subjekts des/der DarstellerIn und die des Publikums werden nicht mehr als Antithesen zueinander betrachtet, sie stehen in wechselseitigem Bezug zueinander. Zeami sucht nach einer Synthese der beiden Standpunkte und Erfahrungen. Die auf der Ebene des kommunikativen Austauschs zwischen DarstellerIn und Publikum stattfindende Betrachtungsweise des/der SchauspielerIn wird von ihm als „distanzierte Anschauung und Sichtweise des Darstellers“ bezeichnet.<sup>40</sup>

Zeami fordert von Noh-Darstellern ihr „Selbst zu überwinden“. Grund dafür ist, dass das Selbst der subjektiven Sichtweise zugeordnet wird, und jene Perspektive zugunsten der objektiven Sichtweise des Publikums aufgegeben werden soll. Es gilt das eigene Selbst in distanzierter Weise zu erfassen. Dies soll durch die Negierung des eigenen Selbst und das Abrücken von relativer, allein auf Begriffen aufbauender, Erkenntnis bewirkt werden.

Die Gemeinsamkeit zwischen Zen-Buddhismus und Zeamis ästhetischer Konzeption besteht demnach in der Negation des Selbst und der Loslösung von der Idee der „relativen Kenntnis der

---

<sup>39</sup> HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.95

<sup>40</sup> Ebenda S.96

Die gegensätzlichen Perspektiven *gaken* und *riken* werfen ein spezielles Licht auf das dramaturgische Geschehen. Dies ist nur in einem handelnden Vollzug möglich – einem performativen Akt, der auf dem unmittelbaren Erleben basiert und die Ebene der Abstraktion mit dem Konzept der Subjekt-Objekt-Spaltung in diesem Moment außer acht lässt. *Gaken* und *riken* sind Modi in denen die Welt betrachtet und erfahren werden kann. Die beiden Perspektiven können demnach als phänomenologische Konzepte interpretiert werden. Die Fokussierung auf das unmittelbar Gegebene ist im Zen-Buddhismus ein zentrales Element, und auch in Cages Arbeiten von Bedeutung. Es stellt sich die Frage, ob der Komponist in seinen Werken ebenso den Versuch unternimmt, eine Perspektive abseits der Subjekt-Objekt-Spaltung zu schaffen. Und wenn ja, mit welchen Mitteln ihm dies gelingt.

## **2.5 Shinsaku nō: das zeitgenössische Noh-Theater**

### **2.5.1 Über den Begriff „shinsaku nō“**

Der Essay *On the characteristics of newly composed nō plays (shinsaku nō)* von Sachiko Oda behandelt den seit dem Jahr 1995 in unterschiedlicher Weise verwendeten Begriff *shinsaku nō*. Die Autorin definiert das Wort als Bezeichnung für neue Noh-Dramen, die von den DarstellerInnen selbst, unter Berücksichtigung der ästhetischen Prinzipien und Techniken des Noh-Theaters, konzipiert wurden. Häufig werden auch die während der Meiji-Periode (1868-1912) verfassten Stücke als *shinsaku nō* bezeichnet. Der Begriff ist widersprüchlich, da er unterschiedlichen Ansprüchen gerecht werden muss. Zum Einen müssen stilistische, über Jahrhunderte hinweg tradierte, Elemente gewahrt sein, damit das Stück als Noh-Drama anerkannt werden kann. Zum Anderen handelt es sich um zeitgenössische Kunst, was das Überschreiten der überlieferten Form und das Ergänzen um neue Elemente beinhaltet. Oda nennt vier Bereiche, anhand derer sie Charakteristika neuer Noh-Dramen kategorisiert. Dazu zählen der Aufbau des Skripts und die Aufführungspraxis, womit die verwendeten Requisiten, Kostüme, der Bühnenraum und die Musik zählen. Weiters steht die Sprache der Dramen im Fokus, etwa die Frage, ob archaische Begriffe oder Poesie inkludiert sind. Viertens wird die Wahl des Themas und der zugrunde liegenden Quellen behandelt.<sup>42</sup>

Die Autorin hält fest, dass gerade in diesem vierten Bereich Unterschiede zwischen dem traditionellen Noh-Theater und dem *shinsaku nō* deutlich werden. Zeami verwendete v.a.

<sup>41</sup> HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.98-99

<sup>42</sup> ODA Sachiko. *On the characteristics of newly composed nō plays (shinsaku nō)*. S.99

historische Sujets, wie Sagen und Märchen. Im zeitgenössischen Noh-Theater zeichnet sich hingegen die Tendenz ab aktuelle Geschehnisse aufzugreifen. Beispiele dafür sind Werke der Autoren Tomio Tada und Michiko Ishimure. Diese Bezugnahme auf aktuelle Geschehnisse bzw. Themen, welche die Menschen von heute bewegen, ist charakteristisch für das zeitgenössische Theater.<sup>43</sup>

Das Einhalten formgebender Elemente ist wichtiger als der literarische Wert des Librettos. So kann auch ein literarisch nicht besonders anspruchsvolles Werk zur Grundlage einer gelungenen Vorstellung werden, vorausgesetzt die DarstellerInnen setzen den Text mit ästhetischem Feingefühl und technischem Können um. Der Text muss um als Noh-Stück aufgeführt werden zu können stark modifiziert werden. Es muss eine Anpassung an die Gegebenheiten des Gesangs, des Tanzes und der instrumentalen Musik erfolgen. Aus diesem Grund besteht ein starker Unterschied zwischen dem Originaltext und dem schlussendlich aufgeführten Skript.

Die Autorin gibt zu bedenken, dass Dramen des *shinsaku nō*, die auf die hier dargelegte Weise entstehen, auf das Publikum oft nicht neu wirken. Grund dafür ist, dass sie sich stark an der etablierten Aufführungspraxis orientieren und nur im Detail weitere Einflüsse aufweisen. Selbst wenn das Publikum diese Feinheiten bemerkt, nimmt es die Gesamtheit des Stücks häufig nicht als wesentlich von traditionellen Noh-Dramen unterschieden wahr.<sup>44</sup>

Das Noh-Theater stellt hohe technische Anforderungen an die SchauspielerInnen. Für Amateure ist es daher oft unmöglich dieses Niveau zu erreichen. Auch wenn Außenstehende gute Ansätze bezüglich Dramaturgie und Umsetzung eines Werks haben, ist es aufgrund des fehlenden Spezialwissens und -könnens schwierig, professionelle DarstellerInnen von der Machbarkeit ihren Ideen zu überzeugen.<sup>45</sup>

Oda sieht das Noh-Theater derzeit in einer Phase der Orientierung. Es wird nach neuen Impulsen und Methoden gesucht, die eine zeitgenössische bzw. zukunftsorientierte Aufführungspraxis ermöglichen, welche jedoch die ästhetischen Grundprinzipien des traditionellen Noh-Dramas nicht verleumdet. Die Auseinandersetzung mit dem *shinsaku nō* wirft somit die Frage auf, was Noh-Theater überhaupt bedeutet und auszeichnet. In den vergangenen Jahren zeichnete sich die Tendenz ab, dass das *shinsaku nō* immer öfter Verbindungen mit anderen Formen des zeitgenössischen Theaters einging. Laut Autorin kann dieser Austausch von Ideen jenseits der Genre-Grenzen für beide Seiten von Vorteil sein und die japanische Theater-Szene insgesamt bereichern.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> ODA Sachiko. *On the characteristics of newly composed nō plays (shinsaku nō)*. S.100-101

<sup>44</sup> Ebenda S.101

<sup>45</sup> Ebenda S.102

<sup>46</sup> Ebenda S.104-105

*Shinsaku nō* schlägt eine Brücke zwischen dem traditionellen Noh-Theater und der Kunst des 20. bzw. 21. Jh. – jener ästhetischen Epoche, die Cage vertraut war und von ihm stark mitgeprägt wurde. Die von Zen-Philosophie geprägte Tradition des Noh-Dramas soll mittels zeitgenössischer Techniken und Sujets in die Gegenwart gebracht werden. Einen direkten Bezugspunkt zu Cage stellt dies aber noch nicht dar. Bei dem Komponisten handelt es sich um einen Künstler des 20. Jh., der sich auf das historisch gewachsene weltanschauliche System des Zen-Buddhismus bezieht, und dieses losgelöst von dessen ursprünglichen ästhetischen Kontext in sein Werke integriert.

### 2.5.2 *Shinsaku nō*: Neue Inhalte in alter Form und Technik

Ken'ichi Kasai behandelt in seinem Essay *New plays (shinsaku nō) as an engine of renewal. From the experiments of Mei no kai to the staging of Shiranui* die in jüngerer Vergangenheit entstandenen zeitgenössischen Dramen des Noh-Theaters. Ein zentraler Begriff dieses Genres ist heute wie damals *kamae*. Dieser Terminus, der die für das Noh-Drama typische Körperhaltung bezeichnet, ist zusammen mit *hakobi*, einer auf gleitenden Schritten basierenden Gehtechnik, Grundlage der Theaterform. Bedeutend ist weiters die starke Bühnenpräsenz der AkteurInnen, die daraus resultiert, dass sich DarstellerInnen mittels Masken und Kostümen voll und ganz auf einen Transformationsprozess einlassen. Sie verwandeln sich buchstäblich in die darzustellende Figur. Auf diese Weise können sie auch übernatürliche Wesen, wie Götter und Dämonen, glaubwürdig verkörpern. Dieses Merkmal unterscheidet das Noh-Drama grundlegend von anderen Theaterformen.<sup>47</sup>

Als wesentlicher Erneuerer des Noh-Theaters in der 2. Hälfte des 20. Jh. gilt Kanze Hisao (1925-1979). Der Darsteller bezog sich auf die schauspieltechnischen Richtlinien Zeami, schuf jedoch mit ihnen einen einzigartigen persönlichen Stil. Auf diese Weise trug er zur Weiterentwicklung dieser Theaterform bei, die in Konventionen zu erstarrten drohte. Vor allem in drei Bereichen kam es zu Hisaos Lebzeiten zu Veränderungen: Das Noh-Theater wurde erstmals im Ausland aufgeführt und wurde so in weiterer Folge Teil der internationalen Theaterszene. Textbücher und Schauspieltechnik wurden erneuert. Kasai beschreibt, dass Hisao auch Stücke des *shinsaku nō* inszenierte. In diesen Werken verknüpfte er traditionelle Schauspieltechniken des Noh-Dramas mit zeitgenössischer Musik und Avantgarde-Theater. Außerdem interpretierte Hisao die tradierten Texte Zeami neu, womit er den Wirkungsbereich des Noh-Theaters erweiterte.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> KASAI Ken'ichi. *New plays (shinsaku nō) as an engine of renewal*. S.86-87

<sup>48</sup> Ebenda S.87-88

Als Beispiel für ein Drama des *shinsaku nō* nennt Kasai das Stück *Shiranui* des Schriftstellers Michiko Ishimure aus dem Jahr 2002. Einige KritikerInnen bezeichnen das Werk als eines der Gelungendsten des zeitgenössischen Noh-Theaters. Der Autor litt lange Zeit unter der Minamata-Krankheit, einer Quecksilbervergiftung, die erstmals im Jahre 1956 Jahr an der japanischen Westküste festgestellt wurde. Abwässer der Chemie-Fabrik Chisso verseuchten das Grundwasser der Region, was neben Umweltschäden zahlreiche Todesfälle und bis heute nicht heilbare Erkrankungen zur Folge hatte.<sup>49</sup> Das im Stile einer mythischen Erzählung verfasste Werk thematisiert die globale Umweltverschmutzung und stellt diese als ernstzunehmende Bedrohung für die Menschheit dar. Dabei rückt *Shiranui* auch den Aspekt der Erneuerung und Wiedergeburt in den Vordergrund. Es wird hier eine Synthese zwischen der traditionellen Geisterwelt des Noh und aktuellen Themen der Zeitgeschichte geschaffen.

*Isseki sennin*, „Einstein, der Hermit“, ist der Titel eines weiteren bedeutenden Werks des *shinsaku nō*. Tomio Tada, der Autor des Stücks, ist selbst im Bereich der Naturwissenschaft als Immunologe tätig. *Isseki sennin* behandelt die Person Albert Einstein und dessen Relativitätstheorie. Die zugrunde liegende Idee ist, eine der zentralen Theorien des 20. Jh. mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Noh-Theaters in Szene zu setzen. In einer Vorstellung des Stücks im Konzerthaus von Kanazawa wurde das Werk gemeinsam mit einem Orgel-Stück von Olivier Messiaen aufgeführt. Dabei wurde der Balkon auf dem sich die Orgel befand ebenso als Performance-Bereich genutzt. Diese zusätzliche Raumsphäre korrespondierte mit dem Inhalt des Stücks. Der mehrdimensionale Bühnenraum verdeutlichte die im Werk dargestellte Welt.

Eine Gemeinsamkeit zwischen *Shiranui* und *Isseki sennin* besteht in der Kombination tradierter Elemente des Noh-Theaters mit zeitgenössischen Raumkonzepten der darstellenden Kunst. Durch diese Integration unterschiedlicher performativer Techniken und die zugrunde liegenden Themen der Werke erhalten diese Aktualitätsbezug. Die traditionelle Kunstform des Noh-Theaters wird so in ein anderes Licht gerückt.<sup>50</sup>

### 2.5.2 Die Bedeutung der Körperhaltung im *shinsaku nō*

Kasai sieht in *kamae*, der Körperhaltung, ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Noh-Drama und anderen Theaterformen. In seinem Text *Talking with UMEWAKA Rokurō. Performing shinsaku nō* beschreibt der Autor die Bedeutung des Darstellers Kanze Hisao für das Genre. Laut Kasai ist für den Noh-Schauspieler das Waki-Noh die Disziplin in der grundlegende darstellerische Techniken erprobt und perfektioniert werden können. Ausschlaggebend ist die in diesem Dramen-Typ stark vertretene Präsenz von *kamae*, der Standposition. Sie ist ein wichtiges

<sup>49</sup> <http://www.soshisha.org/deutsch/tenthings.html> [online am 11.6.2011]

<sup>50</sup> KASAI Ken'ichi. *New plays (shinsaku nō) as an engine of renewal*. S.89-91

ästhetisch-technisches Element des Noh-Theaters. Das hier angewandte Körperkonzept unterscheidet sich deutlich von europäischen und US-amerikanischen Ansätzen. In westlich geprägten Performance-Techniken wird der Körper häufig als Behältnis und Ausdrucksmittel für psychologische Inhalte betrachtet, mit dem Ziel die psychisch-geistige Dimension einer Rolle zu „verkörpern“.<sup>51</sup>

Dem Noh-Darsteller Rokurō Umewaka zufolge muss hingegen während der Aufführung der Alltagskörper ausgelöscht werden. Nichts soll an ihn erinnern. Die für die Verkörperung von Göttern nötige Atemtechnik ist schwer zu erlernen und erfordert viel Übungspraxis. Umewaka kritisiert, dass der jüngeren Schauspieler-Generation diese Erfahrung oft fehle, was besonders im Göttertanz *kamimai* offensichtlich werde. Stattdessen wird häufig die psychologische Dimension unterstrichen, was jedoch eine Fehlinterpretation darstellt.

Kasai betont die Wichtigkeit der Vorbereitung des Körpers auf die Rolle. Mit ihr steht und fällt die Noh-Vorstellung. Selbst wenn alle Regeln und Abläufe befolgt werden, kann es zu keiner glaubwürdigen Personifizierung der Figur kommen, findet diese körperliche Vorbereitung nicht statt. Das technische Können der DarstellerInnen habe sich im Laufe der Zeit immer mehr verbessert, meint Umewaka. Das Problem liege im oft fehlenden Bewusstsein der AkteurInnen und mitunter ist auch zu wenig Hingabe vorhanden um die nötige Energie für eine gesamte Noh-Vorführung bereit zu stellen. Das hohe Niveau technischer Präzision vermittelt jedoch nur oberflächliche Schönheit, die leider auch vom Publikum meist nicht hinterfragt wird. In einem solchen Klima ist es schwierig für eine SchauspielerIn oder einen Schauspieler sich weiter zu entwickeln und das Publikum zu berühren.<sup>52</sup>

## **2.6 Konzepte des neuen Noh-Theaters**

### 2.6.1 Jo-ha-kyū: Rezeption und Interpretation von Zeami bis heute

Mikio Takemoto beschreibt in seinem Essay *On the principal of jo-ha-kyū in contemporary nō theatre*, dass das bereits von Zeami angewandte ästhetische Prinzip von *jo-ha-kyū* bis heute wesentlicher Bestandteil des Noh-Dramas ist. Der Autor sieht darin allgemein einen Parameter, der sich auf die Geschwindigkeit von stimmlichen, instrumentalischen und getanzt Abfolgen bezieht. Takemoto wirft die Frage auf, in wie weit sich die heute im Noh-Theater gängige Auffassung *jo-ha-kyū*s von jener Zeamis unterscheidet. Von der Muromachi- über die Edo-Periode bis hin zur Gegenwart vollzog sich ein Bedeutungswandel des Terminus.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> KASAI Ken'ichi. *New plays (shinsaku nō) as an engine of renewal*. S.97

<sup>52</sup> Ebenda S.97-98

<sup>53</sup> TAKEMOTO Mikio. *On the principal of jo-ha-kyū in contemporary nō theatre*. S.69

Zeami selbst entlehnte den Terminus *jo-ha-kyū* aus theoretischen Abhandlungen über die japanische Hofmusik *gagaku*. Hier bezeichnen die drei Komponenten des Ausdrucks einzelne, in sich geschlossene, Bewegungsmuster. *Jo* ist Ausdruck für eine langsame, unregelmäßige Bewegungsfolge. *Ha* gibt einen regelmäßigen Ablauf in gemäßigtem Tempo wieder. *Kyū* zeichnet sich durch eine schnelle und gleichmäßige Abfolge der einzelnen Bewegungen aus. Auch in anderen Kunstformen wie der Renga-Dichtung wurde das Prinzip von *jo-ha-kyū* angewandt. Beispiel dafür sind die Werke des Poeten Nijō Yoshimoto (1320-1388). Anhand seiner Gedichte wird ersichtlich, dass sich das Konzept häufig mehr auf den Inhalt der Werke bezog, als auf deren Länge und Geschwindigkeitsprozesse. Ausgehend vom *gagaku* wurde *jo-ha-kyū* in unterschiedliche Kunstformen, wie etwa dem *ikebana*, aber auch in das traditionelle Ballspiel *kemari*, einbezogen.<sup>54</sup>

Zeami wandte das Prinzip *jo-ha-kyū* auf vier grundlegende Aspekte des Noh-Theaters an: die Abfolge der einzelnen Dramen eines Noh-Programms; den strukturellen Ausgangspunkt für den Aufbau eines einzelnen Noh-Dramas; die innere Gliederung von Tänzen und als Möglichkeit, drei Stadien eines sich zwischen einem Anfangs- und einem Endpunkt bewegenden Zeitablaufs zu bestimmen.

Laut Takemoto bezieht Zeami *jo-ha-kyū* auch auf den Entstehungsprozess von Tönen im Gesang. Dabei stellt *jo*, der längste, langsamste und stillste Aspekt, die gedankliche Vorbereitung dar, die nötig ist, um einem Ton zu treffen. Die Regulierung des Atems und das Spüren des Rhythmus wird mit *ha* gleichgesetzt. Der Moment in dem schließlich der erste Ton erklingt wird durch *kyū* veranschaulicht. Zeami fasst *jo-ha-kyū* demnach als Abfolge dreier Abschnitte auf, bei denen die ersten beiden in ihrer Länge variieren können, die dritte Phase, *kyū*, jedoch nicht länger als einen Augenblick dauern darf. Zeami betont, dass *jo-ha-kyū* überall zu finden ist, in den kleinsten Elementen und Bausteinen der Welt bis hin zu komplexen Abläufen.<sup>55</sup>

Takemoto meint, dass die Verwendung von *jo-ha-kyū* bei Zeami, und eventuell bereits vor der Adaptierung durch ihn, manchmal durchaus ambivalent war. Oft fehlen klare Richtlinien, wann genau die beiden Phasen *ha* und *kyū* einsetzen. Auch nachfolgende Theoretiker setzten das Prinzip in unterschiedlicher Weise um. Ein Bereich in dem dies sichtbar wird ist die Anwendung von *jo-ha-kyū* in der vokalen Musik des Noh-Theaters. Hier veränderte sich Zeamis Auffassung des Prinzips im Laufe seines Lebens.<sup>56</sup>

Im Bereich der theoretischen Beschäftigung mit dem Noh-Theater gilt Zenchiku Komparu (1405-1470?) als Zeamis Nachfolger. Besonders bei der Konzeptionierung von Tempo und Länge bezieht

<sup>54</sup> TAKEMOTO Mikio. *On the principal of jo-ha-kyū in contemporary nō theatre*. S.69-70

<sup>55</sup> Ebenda S.70-71

<sup>56</sup> Ebenda S.72

er sich auf die späteren Ideen seines Vorgängers. Zenchikus Enkel Zenpō Komparu (1454-1532) verfasste Abhandlungen über *jo-ha-kyū* im Utai-Gesang. Dabei ist insbesondere festzuhalten, dass der Anfangsteil einer Tanzsequenz als *jo* bezeichnet wird. Des weiteren beschreibt Zenpō eine Untergliederung von *jo-ha-kyū* in insgesamt neun Abschnitte. *Jo-ha-kyū no kudan* bezeichnet demnach ein System, in dem *jo*, *ha* und *kyū* jeweils drei Teile zugeordnet sind.

Abhandlungen über Tanz und Gesang im Noh aus der Eishō-Periode (1504-1521) beziehen sich auf Zenchiku und Zenpō, zitieren diese jedoch in unterschiedlicher Weise. So wird etwa beschrieben, dass nicht nur die gesamte Phrase des *utai* von *jo-ha-kyū* strukturiert wird, sondern dass *jo-ha-kyū* auch Bestandteil jeder einzelnen Gesangsphrase ist. Dies hat konkrete Auswirkungen auf die Aufführungspraxis, da so beliebige Tempowechsel während des *utai* theoretisch begründet werden können. Eine solche Auffassung von *jo-ha-kyū* widerspricht bereits grundlegend jener von Zeami.

In einer späteren Werkausgabe der Komparu-Familie werden 350 Noh-Dramen mittels der neungliedrigen Unterteilung von *jo-ha-kyū* klassifiziert. Zur selben Zeit etablierte sich die aus neun Abschnitten bestehende Gliederung auch im Tanz. Tänze werden in theoretischen Abhandlungen und Librettos mit den Namen *jo-no-mai*, *ha-no-mai* und *kyū-no-mai* bezeichnet. Diese Begriffe, die auch heute noch gebräuchlich sind, unterlagen zwischen der Muromachi- und Edo-Periode einem Bedeutungswandel. Ursprünglich bezogen sich die Termini auf mehr als nur das Tempo des jeweiligen Tanzes.

Der Begriff *jo-no-mai* wurde für Tänze mit einem charakteristischen Jo-Abschnitt verwendet, während die übrigen Tänze als *ha-no-mai* bezeichnet wurden. *Kyū-no-mai* bezog sich in erster Linie auf sehr rasche Tanzfolgen. Bis zu Beginn der Edo-Periode im 17. Jahrhundert verflachte die Bedeutung dieser drei Ausdrücke und bezog sich nunmehr allein auf das Tempo der Tänze.

Laut Zenpō soll es im Verlauf von *jo-ha-kyū* zu einem allmählichen Anstieg im Tempo kommen, indem die Zeiträume zwischen den einzelnen Schlägen immer mehr verkürzt werden. Diese Anregung zur Gestaltung des *utai* wurde im Laufe der Zeit auch häufig in der instrumentalen Musik *hayashi* und im Tanz adaptiert.<sup>57</sup>

Quellen aus der Tenbun-Zeit (1532-1555) belegen jedoch noch eine weitere Interpretation von *jo-ha-kyū* im *utai*. In einer Abhandlung über Utai-Techniken namens *utai konpon hiden-shō* wird betont, dass auch nach leichten und raschen Gesangsabfolgen in der Mitte eines Liedes das Stück wieder verlangsamt werden soll, wenn das Ende näher rückt, etwa auf die selbe Geschwindigkeit wie am Anfang des *utai*.

Dieser Ansatz weist Parallelen zur heutigen Aufführungspraxis des *utai* auf. Im *hyōshi-ai* sind die Gesangslinie und die Schläge der Trommel aufeinander abgestimmt und erfolgen in gleichmäßigen

<sup>57</sup> TAKEMOTO Mikio. *On the principal of jo-ha-kyū in contemporary nō theatre*. S.72-74



Abständen. Während der Anfangsteil für gewöhnlich langsam ist, kommt es im Verlauf der *utai* nach und nach zu einer Temposteigerung. Die letzte Phrase des Stücks wird für meist zweimal hintereinander gespielt. Kurz vor der Wiederholung wird das Tempo gebremst und die Phrase erklingt noch einmal langsam.

Auffallend ist laut Autor, dass diese Tempoänderungen im Falle des *hyōshi-ai* meist nicht mittels der Konzeption von *jo-ha-kyū* beschreiben werden. Das Prinzip findet v.a. im metrisch freien *hyōshi-awazu* Anwendung, bei dem Gesang und Trommelschläge unabhängig voneinander erfolgen.<sup>58</sup>

Für Takemoto ergeben sich daraus zwei Möglichkeiten: Einerseits könnte dies ein Beleg dafür sein, dass das Decelerando gegen Ende des *utai* auf einem gegen Ende der Muromachi-Periode aufgekommenen neuen Gesangsstil basiert. Einer anderen Theorie zufolge, gab es diesen Gesangsstil schon zuvor, er wurde nur jetzt erst mittels des Prinzips von *jo-ha-kyū* beschrieben. Diese Variante legt nahe, dass der Aspekt *kyū* einen Bedeutungswandel vollzog, der als Begründung für ein Langsamer-Werden im Endteil herangezogen wurde. Es muss jedoch festgehalten werden, dass es sich bei der im *utai konpon hiden-shō* vertretenen Auffassung von *jo-ha-kyū* eher um einen Einzelfall handeln dürfte.

Takemoto führt auf die mündliche Überlieferung der Grundlagen des Noh-Theaters von der späten Muromachi-Zeit bis in die Gegenwart den Ursprung jener Rezeptionslinie zurück, die das Verständnis von *jo-ha-kyū* in der Abhandlung *utai konpon hiden-shō* aus dem 16. Jh. prägte und auch im modernen Noh-Theater spürbar ist. Der Autor betont, dass die praktische Relevanz von *jo-ha-kyū* in erster Linie nicht auf Zeami zurück gehe, sondern auf die Aufführungspraxis des *utai* in der späten Muromachi-Periode. In weiterer Folge wurde das Konzept in der instrumentalen Musik und im Tanz angewandt, bis es schließlich zu einem allumfassenden ästhetischen Grundprinzip wurde.<sup>59</sup>

### 2.6.2 Charakteristika der Noh-Aufführung

In Ihrem Essay *What features distinguish nō from other performing arts?* beschäftigt sich die Autorin Reiko Yamanaka mit den typischen Eigenschaften der Noh-Aufführung. Es gibt einige Besonderheiten, die das Noh-Theater von anderen darstellerischen Kunstformen der Gegenwart unterscheiden. Die körperliche Präsenz der Noh-SchauspielerInnen ist hier von besonderer Bedeutung. Sie kommt im Begriff *kamae* zum Ausdruck, der die spezifische Körperhaltung im Noh bezeichnet. Neben dem physischen Aspekt spielt die Technik der „Verknappung“ eine besondere

<sup>58</sup> TAKEMOTO Mikio. *On the principal of jo-ha-kyū in contemporary nō theatre*. S.74-75

<sup>59</sup> Ebenda S.75-77

Rolle. Auf künstlerische Weise werden so Texte, die Inszenierung und die Schauspieltechnik verdichtet. Eine weitere Charakteristik ist, dass die Neukombination bereits existierender Muster von größerer Bedeutung ist, als das Erschaffen neuer Aufführungsstile.<sup>60</sup>

Die Autorin stellt sich des weiteren die Frage, ab wann ein Stück als Noh-Drama zu definieren sei. Um als Noh-Stück zu gelten, muss ein Drama die seit Jahrhunderten überlieferten Elemente beinhalten. Gesang, Masken, Kostüme, Bewegungsmuster und dergleichen werden nicht verändert, sondern die Freiheit der Gestaltung liegt allein in der Kombination der einzelnen Bereiche. Dies birgt die Gefahr der Verfestigung von Stereotypen und Manierismen in sich.<sup>61</sup>

Im Laufe der Zeit entstanden mehrere Performance-Formen, die Einflüsse des Noh-Theaters aufweisen. Was diese Stile vom zeitgenössischen Noh-Theater unterscheidet, ist dass letzteres auf den traditionellen Elementen basiert, während die vom Noh inspirierten Theaterformen auch andere Inspirationsquellen haben. Noh-Stücke von heute beziehen sich demnach immer noch auf die selben ästhetischen Grundlagen. Inszenierung und Darstellung bauen auf bereits bekannte Folgen, die neu arrangiert werden.

Die Autorin sieht im Noh-Theater eine Kunstform, die auch in der heutigen Welt noch von Bedeutung ist. Unabhängig davon, dass viele der neueren Noh-Stücke auch zeitgenössische Themen aufgreifen, ist das Noh-Drama seit Jahrhunderten von ästhetischer Relevanz. Jene Zeitlosigkeit, die Yamanaka dem Noh-Theater zugesteht, gilt jedoch nicht für DarstellerInnen und deren Schauspieltechnik. Noh-AkteurInnen sollten ihr zufolge den eigenen Horizont erweitern, indem sie mit KünstlerInnen aus anderen Bereichen zusammenarbeiten. Die körperliche Effizienz und technische Präzision der SchauspielerInnen kann so nicht nur für andere performative Formen nutzbar gemacht werden, sondern sich auch positiv auf künftige Generationen von Noh-DarstellerInnen auswirken.<sup>62</sup>

### 2.6.3 Frauen im zeitgenössischen Noh-Theater

Barbara Geilhorn geht in ihrem Text *Between self-empowerment and discrimination: Women in nō today* auf die Lage weiblicher Akteure im Noh-Theater unserer Zeit ein. Der Autorin zufolge ist diese Kunstform in zweierlei Hinsicht männerdominiert: Erstens wirkt sich die Aufführungspraxis und die ästhetische Konzeptionierung hinderlich auf die Partizipation von Frauen aus. Außerdem ist das gesamte soziale Gefüge, in dem die Darstellung verwirklicht wird, deutlich von Männern geprägt.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> YAMANAKA Reiko. *What features distinguish nō from other performing arts?* S.79

<sup>61</sup> Ebenda S.84

<sup>62</sup> Ebenda S.85

<sup>63</sup> GEILHORN, Barbara. *Between self-empowerment and discrimination: Women in nō today.* S.106

Seit den Anfängen des Noh-Theaters im 14. Jh. sind Frauen als Darstellerinnen tätig. Während der Tokugawa-Periode (1600-1868) kam es vermehrt zu Bestrebungen, weibliche Schauspieler an der Mitwirkung zu hindern. Dies steht in Zusammenhang mit dem steigenden gesellschaftspolitischen Einfluss des Noh-Drama zu dieser Zeit. Noh erhielt den Rang des *shikigaku*, der offiziellen Theaterform am Hof des Shōguns. Während der ersten Jahrzehnte der Meiji-Ära (1868-1912) geriet das Noh-Theater in Vergessenheit, erlangt jedoch bald darauf zusammen mit dem Kabuki-Theater neue Bedeutung. Auf der Suche nach neuen kulturellen und sozialen Idealen im Prozess der Modernisierung Japans wurden auch Geschlechterrollen zunehmend diskutiert. Das durch das Theater vermittelte Frauenbild war ambivalent. Im Noh stellten weibliche Akteure v.a. das stereotype Bilder der „guten Ehefrau und weisen Mutter“ (*ryōsai kenbo*) dar. In der zweiten Hälfte der Meiji-Ära wurde das Mitwirken im Noh-Theater zunehmend beliebt bei Frauen aus gehobeneren sozialen Schichten. Allerdings wurden diese Aktivität meist als Freizeitbeschäftigung betrachtet und die positiven Auswirkungen für die Gesundheit und auf die Körperhaltung der Frauen stand im Vordergrund.<sup>64</sup>

In der späten Meiji- und frühen Taishō-Periode (1912-1921) kam es zu einer Idealisierung des Noh-Theaters. Es wurde für nationalistische Ideen vereinnahmt und galt als Mittel zur Erziehung einer starken und gesunden Jugend. Dies schloss auch die weibliche Bevölkerung mit ein. Partizipation von Frauen im Noh-Theater war jedoch allein im privaten Bereich erwünscht und wurde unter dem Aspekt der körperlichen Ertüchtigung und der Vorbereitung auf die Rolle als Mutter betrachtet. Professionelle Noh-Darstellerinnen gab es zu dieser Zeit kaum.

Umso außergewöhnlicher erscheint die Karriere von Kimiko Tsumura (1902-1974). Die Noh-Darstellerin schaffte mit dem 1921 in Korea, damals japanische Kolonie, aufgeführten Stück *Hagomoro* ihren Durchbruch. Die Aufführung galt als Tabu-Brechend und hatte Tsumuras Ausschluss aus der Kanze-Schule für Noh-Theater zur Folge. Die Künstlerin gründete daraufhin ihre eigenen Noh-Truppe und ermöglichte so Männern und Frauen eine professionelle Ausbildung in diesem Bereich. Tsumura arrangierte des weiteren selbst Stücke und gilt somit auch als Vertreterin des *shinsaku nō*.

Obwohl Frauen seit 1939 auch die Rolle des *shite-kata* an der heutigen Akademie für feine Künste in Tokyo erlernen dürfen, waren sie bis 1948 nicht als professionelle Darstellerinnen zugelassen. Bis heute haben Noh-Darstellerinnen mit zahlreichen Vorurteilen zu kämpfen, die sie an einer professionellen Karriere hindern.<sup>65</sup>

Neben den sozialen Barrieren für Frauen im Noh-Theater, ergibt sich auch aufgrund der männlich dominierten Ästhetik eine oft schwierige Position für weibliche Darsteller. Der maskuline Körper

<sup>64</sup> GEILHORN, Barbara. *Between self-empowerment and discrimination: Women in nō today*. S.107-108

<sup>65</sup> Ebenda S.108-109

wird als Norm aufgefasst – auch in Rollen, die Frauenfiguren zum Vorbild haben. Darstellerinnen und Musikerinnen haben oft mit Zurückweisung zu kämpfen. Aufgrund ihrer physischen Erscheinung und der höheren Stimmlage erfüllen sie nicht die ästhetischen Kriterien des Noh-Theaters, so die Meinung einiger. Mitunter wird die bloße Anwesenheit von Frauen auf der Bühne als Provokation empfunden.<sup>66</sup>

Während das Darstellen weiblicher Noh-Figuren mittlerweile in vielen Fällen als naheliegend und „natürlich“ erachtet wird, werden bestimmte Männer-Rollen auch heute nicht von Frauen gespielt. Aufgrund von Konventionen werden einige Rollen ohne Maske verwirklicht. Die Maske hat das Geschlecht der dargestellten Figur und wird nur dann verwendet, wenn es als notwendig erachtet wird. Allgemein bedeutet dies meist das Tragen von Masken, wenn der Darsteller eine Frauen-Rolle verkörpert. Da die Mehrheit der Noh-Schauspieler Männer sind, gilt das männliche unmaskierte Gesicht als Norm. Diese Praxis wirkt sich hinderlich auf weibliche Noh-Akteure aus.<sup>67</sup>

Ein weiterer Grund für die geringe Anzahl an professionellen Noh-Darstellerinnen ist, dass Frauen, außer sie sind zufällig in eine Familie von Noh-KünstlerInnen hinein geboren, ihre Ausbildung erst im Erwachsenenalter beginnen. Für die Karriere bedeutende Stücke werden demnach meist erst in fortgeschrittenerem Alter getanzt. Oft wird ihnen auch die persönliche Betreuung und die Erlaubnis der Schule für die Mitwirkung an einzelnen dieser Stücke verwehrt.<sup>68</sup>

Das Ausgehen vom männlichen Körper als ästhetischer Norm der Körperform, Größe und Stimmlage schafft nicht nur die oben beschriebenen Ausgangsbedingungen für weibliche Darsteller. Jene Aufführungen, die von Frauen getanzt werden, werden laut Geilhorn dadurch abgewertet. So kommt es zu einer Stigmatisierung als „Frauen-Noh“ (*joryū nō*), die den Darstellerinnen die professionelle Ausübung im Sinne des „echten“ Noh-Theaters abspricht.<sup>69</sup>

#### 2.6.4 Der „Noh-Körper“: Körperästhetik vs. Gender-Thematik?

Die Noh-Darstellerin Hisa Uzawa geht in ihrem Text *Reflections on performing for the international nō symposium* auf einen weiteren Aspekt der Körperkonzeption ein. Die Ästhetik des Körpers ist der Autorin wichtiger als die Gender-Thematik. Unabhängig von der Frage, ob es sich um einen Männer- oder Frauenkörper bzw. den eines alten oder eines jungen Menschen handelt, geht es um die Frage welche Art von Ästhetik dieser Körper vermitteln soll. Anders als etwa im Kabuki-Theater soll ein Darsteller oder eine Darstellerin eine Männerrolle nicht realistisch anlegen,

<sup>66</sup> GEILHORN, Barbara. *Between self-empowerment and discrimination: Women in nō today*. S.110-111

<sup>67</sup> Ebenda S.111

<sup>68</sup> Ebenda S.116

<sup>69</sup> Ebenda S.118

dasselbe gilt auch für Frauen-Figuren. Die Bewegungen sollen keine geschlechtsspezifischen Gesten und Haltungen des realen Lebens beinhalten. Abseits stereotyper Verhaltensformen kann dann der, davon zu unterscheidende, „Noh-Körper“ hervortreten.

Die Erschaffung dieses „Noh-Körpers“ basiert auf *kata*, den für das Noh-Theater typischen Bewegungsmustern. Dies geht über das bloße Anwenden von Körpertechniken hinaus. Bevor *kata* richtig umgesetzt werden kann, muss der/die DarstellerIn das Körperempfinden schulen, d.h. im eigenen Körper verankert sein. Erst wenn die differenzierte Selbstwahrnehmung der eigenen Physis geglückt ist, können die Bewegungsmuster des Noh-Theaters verwirklicht werden. Während der Aufführungssituation wird diese Sensibilität durch die gestiegene Spannung und Aufregung noch einmal gesteigert. Atmung, Stimme und Körperhaltung bilden eine Einheit und spielen exakt zusammen. Die hier beschriebene Technik ist weder männlich noch weiblich. Der so entstehende „Noh-Körper“ ist jenseits von Geschlechtszuordnungen angesiedelt. Mit jener inneren und äußeren Haltung sollen die unterschiedlichen Rollen gespielt werden.<sup>70</sup>

Die lange Tradition dieser mentalen und physischen Technik wird durch das aktive Handeln der DarstellerInnen ständig erneuert und weiter vermittelt. Erst durch diese Aktualisierung wird Ausdruck im Noh-Theater möglich. In einem langjährigen Prozesse bereiten die SchauspielerInnen den eigenen Körper für die Darstellung unterschiedlicher Figuren vor indem sie selbst Stücke proben und durch das Rezipieren der Aufführungen vorhergehender Generationen lernen. Auf diese Weise kommt es zu einer wachsenden Sensibilität und einem tieferen Verständnis für die mentalen und physischen Zusammenhänge der Schauspieltechnik und deren Anwendung.<sup>71</sup>

#### 2.6.5 Der Körper im Noh- und im zeitgenössischen Theater

Akira Okamotos Text *The actor's body in nō and contemporary theatre. On the work of Ren'niku Kōbō* gibt konkrete Beispiele für die ästhetische Umsetzung von Körperkonzepten im zeitgenössischen Noh-Theater. Im Fokus des Essays steht die Arbeit der 1971 gegründeten Theatertruppe *Ren'niku Kōbō*, deren Leiter der Autor ist. Zentrales Anliegen der Truppe ist es, dass Noh-Spiel im zeitgenössischen Theatergeschehen zu positionieren.

Rahmenbedingungen und Konzepte verschiedener Theaterformen, auch der eigenen Produktionen, sollen ständig neu hinterfragt werden, um nicht als bloßes Unterhaltungstheater wahrgenommen zu werden, und damit in Konventionen und Routine zu erstarren. Theater mit dem Fokus auf Unterhaltung endet laut Autor unweigerlich in einer permanenten Selbstwiederholung, die in letzter

---

<sup>70</sup> UZAWA Hisa. *Reflections on performing for the international nō symposium*. S.124-125

<sup>71</sup> Ebenda S.126

Konsequenz eine produktive Weiterführung unmöglich macht.<sup>72</sup>

Um dem hier beschriebenen Modell entgegen zu wirken, entwickelten Okamoto und seine Truppe vier Ansätze. Zunächst sollte die Verbindung zwischen „Körper“ und „Sprache“ neu betont und gestärkt werden. Dabei wurden die Möglichkeiten von „Körper“ und „Stimme“ erforscht. Weiters wurde nach Schnittstellen zwischen der dem traditionellen japanischen Theater, bzw. der damit verbundenen Kultur, und der eigenen Arbeit gesucht. Neben Bezugspunkten zur Vergangenheit wurde auch die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen KünstlerInnen forciert. Außerdem wurden Zusammenhänge zwischen modernen Technologien, Medien und dem Körper erforscht. Dabei stellte der Autor fest, dass das Körperbild und die Vorstellung von Theater stark durch das medial vernetzte Leben im Informationszeitalter geprägt sind.<sup>73</sup>

Paradoxerweise erhält unmittelbare Körperlichkeit so im heutigen Theater eine neue Bedeutung. Das zeitgenössische, postmoderne Theater der letzten vierzig Jahre kritisiert u.a. die realistischen Darstellungen des modernen Theaters und die mit ihm einhergehenden Konzeptionen von DarstellerIn, Publikum und Handlung. SchauspielerInnen sollten nicht länger allein den Text mittels ihrer Darstellung reproduzieren. Dieser Ansatz wurde sowohl im Westen als auch im japanischen Theater verfolgt. In diesem Prozess rückten Körperkonzepte und Aufführungspraxis des Noh- und Kabuki-Theaters in den Blickpunkt. Der dem 1924 gegründeten Theater *tsukiji shogekijō* zugeordneter Ausspruch „Don't dance, move. Don't sing, tell“ (*Odoru na, ugoke. Utau na, katate*) bringt die hier angedeutete Kluft zwischen Tradition und Erneuerung auf den Punkt und ist auch heute noch aktuell.<sup>74</sup>

Ein Beispiel für die Genre-übergreifende Arbeit von Okamotos Truppe ist das Stück *Voice of Water* aus dem Jahr 1990. Hier wird Noh- mit zeitgenössischem Theater und Klangskulpturen verbunden. Es handelt sich dabei um eine interdisziplinäre Arbeit, die KünstlerInnen aus unterschiedlichen Bereichen mit einbezieht.

Ein weiteres Werk der Truppe ist mit *Collection of Contemporary nō* betitelt und basiert auf *The Hawk Princess (Takahime)*, einem *shinsaku nō* von Mario Yokomichi, der sich wiederum auf das Drama *At the Hawks' Well* von William Butler Yeats bezieht. Nachdem der Text in seine Einzelteile zergliedert war, wurde er collagenartig mit anderem sprachlichen Material zusammengefügt. In einem frei-assoziativen Prozess wuchs der Text über seine ursprünglichen Muster und technischen Gegebenheiten hinaus.

Durch eine ständige Rückkehr zum Ausgangspunkt wurde die Spannung aufrecht erhalten und

<sup>72</sup> OKAMOTO Akira. *The actor's body in nō and contemporary theatre*. S.129

<sup>73</sup> Ebenda S.129-130

<sup>74</sup> Ebenda S.130-131

unterschiedliche Anknüpfungspunkte wurden offen gehalten. Der *shite* des Stücks sollte sich nicht auf die Bewegungsmuster des Noh-Theaters, den Gesang usw. beziehen, sondern stattdessen improvisieren. Der Darsteller erfüllte die Aufgabe indem er in einer stillen, kontrollierten Pose verharrte – und so das *ma* mit seiner Körperhaltung veranschaulichte. Okamoto schlägt an dieser Stelle eine Parallele zu Zeami und dessen Begriff *senu hima*. Damit ist die Verkörperung des *ma* auf der Bühne gemeint. Der/die DarstellerIn hält inne und unterdrückt jede Äußerung, womit eine Leere bzw. ein Bruch in Raum und Zeit verdeutlicht werden soll.

Okamoto zufolge kommt dieser Aspekt hier viel deutlicher als in einer traditionellen Noh-Aufführung zum Vorschein. Des weiteren sieht der Autor eine Parallele zwischen *The Hawk Princess* und experimentellen Performance-Techniken, wie der Anwendung von Zufall, Improvisation und Happenings. In diesem Zusammenhang fällt der Name John Cage. Okamoto sieht Gemeinsamkeiten zwischen der Herangehensweise des Komponisten und der eigenen Arbeit.<sup>75</sup>

In den vorherigen Kapiteln zeigte sich, dass die Kozeptionierung des Noh-Dramas mit einem bestimmten Bild von Körperlichkeit einhergeht. Diese ästhetischen Vorstellungen stehen wiederum in enger Wechselwirkung mit der Realität der AkteurInnen – die Bedingungen von weiblichen Noh-Darstellerinnen sind beispielhaft dafür. Die im Noh-Drama verwendeten Bewegungsmuster, *kata*, basieren auf einem inneren Prozess der Selbstwahrnehmung und Differenzierung. Dies weist auf den Zen-Buddhismus und die in ihm verankerte Bedeutung der Meditation hin. Die innere Haltung der DarstellerInnen ist demnach westliches Element der Aufführung. In diesem Punkt könnte eine Parallele zu Cages Auffassung von künstlerischem Schaffen liegen, die es weiters zu erläutern gilt.

#### 2.6.6 Yūgen aufbereitet für westliches Publikum

Einen anderen Ansatz als Okamotos Projekt verfolgt das 1978 von Yuriko Doi in San Francisco gegründete *Theatre of Yugen*. Die Arbeit der Truppe steht im Mittelpunkt von Libby Zilbers Text *Yugen for western audiences*. Obwohl auch hier Noh-Theater mit Elementen westlicher Performance-Kunst verbunden wird, ist das Ziel dem amerikanischen Publikum die ästhetischen Ansätze von Noh-Drama und *kyōgen* näher zu bringen. Dabei versteht sich das *Theatre of Yugen* als experimentelles Ensemble, dass mit seinen Produktion die Essenz von *yūgen* vermitteln möchte. Klassische Werke des japanischen Noh-Theaters und *kyōgen* werden dazu herangezogen und von einer interkulturellen Perspektive her interpretiert. Ein Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Ausbildung und dem Training der DarstellerInnen. Auf diese Weise soll laut den BetreiberInnen eine Art Welttheater geschaffen werden, welches die Tradition von *yūgen* lebendig hält.

---

<sup>75</sup> OKAMOTO Akira. *The actor's body in nō and contemporary theatre*. S.131-132

Doi arbeitete mit unterschiedlichen Ausdrucksmitteln des Noh-Dramas, wie etwa den Bewegungsmustern *kata*, mit Masken oder dem traditionellen dramaturgischen Aufbau. Diese charakteristischen Elemente werden dann z.B. mit experimenteller zeitgenössischer Musik kombiniert, so etwa in den Stücken *komachi fūden* und *Drifting Fires*. Die Musik beider Werke stammt von Masa'aki Takano, dessen Klanglandschaften vorwiegend auf Geräuschen aus der Natur basieren.<sup>76</sup>

Zilber betont, dass das Raum- und Zeitkonzept *ma* wahrscheinlich das Radikalste war, womit Doi sein westliches Publikum konfrontierte. Langsamkeit und Ausdehnung von Raum und Zeit bilden einen scharfen Kontrast zu den von der Unterhaltungsindustrie vermittelten, schnell fluktuierenden, Eindrücken. Lange anhaltende Passagen von Ruhe und Stille markieren mitunter den Höhepunkt des Theaterstücks, können aber auf das Publikum verstörend wirken und gereizte Reaktionen hervorrufen, da hier vordergründig „nichts passiert“. Auf diese, in der westlichen Informationsgesellschaft vorherrschende, Zeitwahrnehmung, die der ästhetischen Anschauung des traditionellen Noh-Theaters widerspricht, geht die Truppe ein. Während sich in einer tokyoer Produktion des Dramas *komachi fūden* der Weg der DarstellerInnen auf die Bühne über zwanzig Minuten erstrecken kann um die gesamte Schönheit des Auftritts auszukosten, wurde diese Sequenz für das amerikanische Publikum auf acht Minuten gekürzt.

Sämtliche Mitglieder des *Theatre of Yugen* haben eine mehrjährige Ausbildung in Noh-Drama und *kyōgen* hinter sich teilweise bereits seit 20 Jahre bei der Truppe. In einem solch langen Zeitraum ändert sich die Perspektive auf das eigene Tun. Neue künstlerische Impulse kommen hinzu und wirken auf das Ausdrucksvermögen der DarstellerInnen ein. Der/die SchauspielerIn unterliegt aufgrund des kulturellen Umfeldes im Laufe der Jahre einem Wandlungsprozess, der sich auf die technische Umsetzung der Rollen niederschlägt und so die Stücke nach und nach modifiziert.

Das *Theatre of Yugen* produziert somit weder klassisches Noh-Drama noch westliches Theater. Es handelt sich vielmehr um einen eigenen Stil, dessen Charakteristika erst noch bestimmt und reflektiert werden müssen.<sup>77</sup>

Ein Problem, das sich westlich geprägten ZuseherInnen oft stellt, ist, dass sie die Handlung des Stücks auf der intellektuellen Ebene nachvollziehen wollen. Dies beansprucht sie voll und ganz, sodass sie die Möglichkeit *yūgen* zu erfahren verstreichen lassen. Um dem entgegen zu wirken, werden im *Theatre of Yugen* v.a. westliche Geschichten, bekannte Charaktere und Bearbeitungen von Klassikern verwendet, zu denen das Publikum leicht einen Bezug herstellen kann.

Dies stellt besondere Anforderungen an die DarstellerInnen. Sie müssen technisch sehr versiert sein um die ZuseherInnen zu erreichen. Viele Mitglieder der Truppe haben bereits eine Ausbildung in

<sup>76</sup> ZILBER, Libby. *Yugen for western audiences*. S.154-155

<sup>77</sup> Ebenda S.155-157



westlichem Schauspiel erfahren. Die Grundlagen des Noh-Theaters umfassen jedoch Techniken, die im herkömmlichen Schauspielunterricht nicht vermittelt werden. Ein Beispiel dafür ist die Praxis des Stillstehens und langsamen Schreitens, die vollste Präsenz erfordert und eine starke Verbindung mit dem Publikum.<sup>78</sup>

Das *Theatre of Yugen* versteht seine Aufgabe nicht als bloße Übersetzung des Noh-Theaters für die amerikanische Gesellschaft. Es geht vielmehr um die experimentelle Arbeit an Bewegungsmustern, Musik und formalen Abläufen dieser Theaterform. Auf diese Weise sollen unter Berücksichtigung stilistischer Vielfalt dem Publikum die Ästhetik des Noh-Dramas näher gebracht werden.<sup>79</sup>

#### 2.6.7 Das Noh-Theater aus der Perspektive westlicher darstellender Kunst

Hans-Peter Bayerndörfer behandelt in seinem Essay *Between poetry and 'théâtre lyrique': Nō and the boundaries of genre* die Frage, inwieweit wesentliche Theorien zum Theater für die Auseinandersetzung mit dem Noh-Drama fruchtbare gemacht werden können. Bis ins 20. Jh. bezog sich das westliche Theater wesentlich auf Texte. Dann erst rückten nonverbale Parameter, wie Bewegung und Tanz, stärker in den Vordergrund. Zeitgleich entstanden Konzepte, wie das epische Theater, und es vollzog sich eine Öffnung gegenüber außereuropäischen Theaterformen. Im 19. Jh. wurde das Noh-Theater von Theoretikern wie Noel Péri oder Karl Florenz als ästhetisches „Gesamtkunstwerk“ verstanden. Dieser Begriff ist von der Oper Richard Wagners geprägt und deutet darauf hin, dass das Noh als eine Form des Musiktheaters mit lyrisch-dramatischen Elementen, ähnlich der Oper, interpretiert wurde. Dabei wurde die Musik jedoch ebenso nach den ästhetischen Maßstäben der Oper beurteilt. Einzelne Aussagen bezeichnen das Spiel der *hayashi* als „melodramatisch“, den Gesang hingegen als mangelhaft.<sup>80</sup>

Der Autor sieht eine Parallele zwischen den strukturellen Aspekten des Noh-Dramas und dem Libretto der Oper. Beide Kunstformen enthalten die Elemente Rezitativ, Arie und Chor. Im Noh-Theater gibt es neben diesen drei Komponenten einen szenischen Tanz im letzten Abschnitt jedes Stücks.<sup>81</sup>

Ein weiterer Zusammenhang zwischen beiden Genres liegt in der Bedeutung und Wirkung der Musik. Der Musikwissenschaftler Carl Dahhaus (1928-1989) sah einen Grund für das Überleben der Oper im Zeitalter der Aufklärung in der musikalischen Gestaltung. Mittels Musik können Emotionen und Pathos ausgelebt und sublimiert werden. Der Ausdruck der selben Gefühle in einer

<sup>78</sup> ZILBER, Libby. *Yugen for western audiences*. S.158

<sup>79</sup> Ebenda S.161

<sup>80</sup> BAYERDÖRFER, Hans-Peter. *Between poetry and 'théâtre lyrique': Nō and the boundaries of genre*. S.178-179

<sup>81</sup> Ebenda S.180

rein dramatischen Inszenierung würde nicht mehr zeitgemäß erscheinen. Oper und Noh-Theater verfolgen gemeinsame Ansätze, wenn es um die künstlerische Umsetzung von Gefühlen geht:

„Libretto and *nō* texts share a density of emotional expression conveyed by poetical monologues which tend towards a lyrical structure and require a change of voice from speaking via declamation and intonation to singing.“<sup>82</sup>

Sowohl im Libretto der Oper als auch in jenen, den Noh-Dramen zugrunde liegenden, Texten steht der emotionale Gehalt im Vordergrund. Dieser kommt durch musikalische Mittel zur Geltung. Die lyrische Struktur der Textvorlagen begünstigt dies zusätzlich.

#### 2.6.8 Noh-Theater und multimediale Technologien

Der Einsatz multimedialer Technologien bringt in der Vermittlung des Noh-Theaters laut *Crossing borders in the presentation of nō through multimedia* von Helen S. E. Parker mehrere Vorzüge mit sich. Audio-visuelle Medien sind großteils leicht zugänglich und erreichen somit eine breitere Zielgruppe als Fachliteratur. Die meisten Menschen sind im Umgang mit diesen Ressourcen geübt, sodass ein einfacher Einstieg in die Aufführungspraxis vermittelt werden kann. Außerdem bieten etwa DVD-Aufnahmen von Noh-Stücken den Vorteil, dass einzelne Passagen beliebig wiederholt und analysiert werden können. Dabei gilt es zu betonen, dass diese Medien als Ergänzung und nicht als Ersatz für das reale Theatererlebnis zu betrachten sind. Gerade für Interessierte außerhalb Japans bieten multimediale Technologien eine wichtige Möglichkeit sich mit dem Noh-Theater auseinanderzusetzen, da es oft keine Theatervorstellungen in ihrer Umgebung gibt.<sup>83</sup>

In Japan sind verschiedene DVDs mit zentralen Noh-Werken erhältlich. Sie werden für Anhänger der traditioneller Theaterkunst produziert. Außerdem dienen sie als Unterrichtsmaterial für StudentInnen an Schulen für Schauspielkunst. Im Ausland sind hingegen nur wenige Video-Aufnahmen von Noh-Stücken erhältlich. Meist sind sie in japanischer Sprache mit englischen Untertiteln.

Multimedialen Technologien haben einen wichtigen Stellenwert, wenn es um die Auseinandersetzung mit dem Noh-Theater, auch jenseits von Japan, geht. Den Medien kommt eine Schlüsselrolle bei der internationalen Verbreitung dieser Kunstform zu. Innerhalb Japans herrscht eine ethnozentrische Debatte, die um das Thema kreist, inwieweit sich die japanische Gesellschaft von anderen Ländern unterscheidet. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit japanischem

---

<sup>82</sup> BAYERDÖRFER, Hans-Peter. *Between poetry and 'théâtre lyrique': Nō and the boundaries of genre*. S.181

<sup>83</sup> PARKER, Helen S. E. *Crossing borders in the presentation of nō through multimedia*. S.223

Theater versucht hingegen traditionelle Kunstformen einem internationalen Publikum zugänglich zu machen. Gerade im Noh-Theater zeigt sich diese Tendenz. Gemeinsamkeiten mit zeitgenössischen Theaterkonzepten wecken auch das Interesse jener, die sich nicht mit der japanischen Kultur befassen haben. Video-Aufnahmen haben gegenüber schriftlichen Ressourcen den Vorteil, eine direkte Vorstellung vom theatralischen Geschehen vermitteln zu können. Schriftliche Werke schaffen dies nur begrenzt. Außerdem scheitert eine tiefergehende Beschäftigung mit einem Werk oft an mangelnden Sprachkenntnissen bzw. LeserInnen sind auf Übersetzungen des Stücks angewiesen. Multimedia-Aufnahmen helfen somit eventuelle Sprach- und Kulturbarrrieren zu überwinden.<sup>84</sup>

Das Verhältnis zwischen DarstellerIn und Publikum ist einerseits geprägt durch Konventionen, andererseits durch die Interaktion aller. Beide Parteien treten in die imaginäre Welt ein, die auf der Bühne verwirklicht wird. Die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerbereich wird somit mental aufgehoben, ZuseherInnen und SchauspielerInnen werden Teil ein und desselben Raums. Eine weitere Grenzüberschreitung findet im Bereich der Genre-Zuschreibung statt. Die Autorin sieht im Noh-Theater eine Tradition und zeitgenössisches Kunstgeschehen verbindende Welt. Das Miteinbeziehen multimedialer Technologien verdeutlicht, dass KünstlerInnen, die sich mit traditionellen Stilen befassen, in ihrem Denken nicht rückwärts gewandt sein müssen. Die ständige Weiterentwicklung darstellerischer Techniken, die etwa im *shinsaku nō* zum Ausdruck kommt, belegt dies.<sup>85</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass multimediale Technologien nützlich bei der Vermittlung und Analyse des Noh-Theaters sein können. Durch sie werden ästhetische Aspekte auch für RezipientInnen jenseits Japans erfahrbar. Diese Medien können jedoch das unmittelbare Erlebnis einer Noh-Vorstellung nicht ersetzen. Kooperationen zwischen traditionellem Theater und zeitgenössischen Ansätzen können einen zusätzlichen Anreiz für die Auseinandersetzung mit dem klassischen Noh-Drama bieten. Diese Mischkonzepte wecken weiters das Interesse eines anderen Zuschauerkreises. Die Autorin hält außerdem fest, dass mittels der traditionellen Form des Noh-Theaters aktuelle Ideen ausgedrückt werden können. In diesem Sinne kann es zum interkulturellen und Genre-übergreifenden Dialog in einer globalisierten Welt beitragen.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> PARKER, Helen S. E. *Crossing borders in the presentation of nō through multimedia*. S.224-225

<sup>85</sup> Ebenda S.226

<sup>86</sup> Ebenda S.230

## **2.7 Fazit**

Das Noh-Theater blickt auf eine jahrhundertelange Tradition zurück, bei der sich früh ästhetische Prinzipien herausgebildet haben, die bis heute Gültigkeit besitzen. Im Laufe der Zeit wurden diese Elemente mitunter neu interpretiert und gaben so der Kunstform weitere Impulse. Trotzdem hat sich der Grundcharakter des Noh-Theaters bis in die Gegenwart erhalten. Einige AutorInnen sehen Bedarf darin, dass sich das Noh-Drama heute neu positioniert. Grund dafür sind die Anforderungen der globalisierten Welt, in der reger Informationsaustausch jenseits aller nationalen und genrespezifischen Grenzen stattfindet. In einem Prozess des wechselseitigen Austauschs werden alte Strukturen hinterfragt und durch neue Impulse erweitert. Umso wichtiger ist es, die tradierten ästhetischen Parameter nicht nur zu kennen, sondern wirklich zu begreifen, damit sie als lebendige Kunstform weiterbestehen können und auf die Erfordernisse und Bedürfnisse dieser Zeit anwendbar sind.

Das Miteinbeziehen von multimedialen Technologien sowie die Bezugnahme auf Techniken der zeitgenössischen darstellenden und visuellen Kunst birgt die Chance der Erweiterung und das Risiko der Verwässerung von Inhalten in sich. Es stellt sich die Frage, in wie weit die dramaturgische Form verändert und an neue Gegebenheiten adaptiert werden kann, ohne die den Stücken zugrunde liegenden Prinzipien zu verändern. Vielleicht ist es aber andererseits auch stimmiger, die künstlerischen Mittel an die jeweilige Zeit und das Publikum anzupassen. Der zenbuddhistische Gestus der Stücke kann auf diese Weise verloren gehen, oder aber noch zusätzlich hervorgehoben und für ein breiteres Publikum verständlich gemacht werden. Cage schreibt einigen seiner Werke ebenfalls zu, von der Zen-Philosophie inspiriert zu sein. Seine Kompositionen entspringen jedoch einem völlig anderen Kontext, dem der Postmoderne und der westlich geprägten Avantgarde-Kunst des 20. Jh. Worauf genau sich Cage bezieht bzw. beziehen könnte, wenn er von Zen spricht, soll im weiteren Verlauf anhand der Auseinandersetzung mit einigen bei Suzuki Daisetz behandelten Themen des Zen-Buddhismus erörtert werden.

### 3. Der Zen-Buddhismus

In diesem Abschnitt der Arbeit werden Charakteristika der Zen-Philosophie diskutiert. Es sollen grundlegende Gedanken und ein Basisverständnis vermittelt werden, wobei ich mich auf die Bücher von Suzuki Daisetz beziehe. Auf diese Weise wird eine Verbindung zu Cage geschaffen, auf den im kommenden Teil eingegangen wird. Suzukis Texte und Vorlesungen übten großen Einfluss auf das Denken und Schaffen des Komponisten aus. Durch die Erörterung maßgebender Werke des Autors soll der zen-buddhistische Hintergrund Cages nachvollzogen und verständlich gemacht werden.

#### **3.1 Satori: dynamisch erfasste Intuition**

##### 3.1.1 Gefühlte Einheit

Bei der Erörterung des Begriffs *satori* zitiert Suzuki Daisetz zunächst eine Rede, die dem Zen-Meister Gensha Shibi (836-908) zugeschrieben wird:

„O ihr Brüder, der eine ist nicht der eine. Die vielen sind nicht die vielen. Versteht ihr? Wenn ihr nein sagt, gut, dann versteht ihr nicht. Wenn ihr ja sagt, gut, dann versteht ihr nicht. O, ihr Brüder, welche Art von Satori hattet ihr? Habt ihr Satori, sind die Dinge genau das, was sie sind. Habt ihr keines, sind die Dinge genau das, was sie sind. Aus welchem Grunde ist es so schwer, (Zen) zu begreifen. Bei Sehen, Fühlen, Erkennen bleiben die Sinne unverändert. O, ihr Brüder, wenn ihr solches sprecht, was meint ihr dann, das sie ausdrücken sollen? Laßt es euch allen unmißverständlich gesagt sein, daß die Dinge letzten Endes von absoluter Einheit sind.“<sup>87</sup>

Gensha beschreibt hier eine Erkenntnis, die auf den ersten Blick paradox wirkt. Sie verspricht nicht die Welt mit anderen Augen zu sehen. Die Dinge liegen bereits so wie sie sind vor uns. Die Objekte und die Menschen als ihre BetrachterInnen entspringen ein und derselben Quelle, sie sind eine Einheit. Es ist nichts Absolutes hinter oder jenseits der Dinge, es ist alles bereits in einer Form vorhanden, die sinnlich erfahren werden kann.

Suzuki Daisetz beschreibt *satori* mit den Worten Kierkegaards als existentielle, nicht-dualistische Erfahrung. Grund dafür ist, dass es an der Schnittstelle zwischen Subjekt und Objekt seinen Ausgangspunkt hat. *Satori* ist zugleich transzendent und der Welt immanent. Suzuki zieht eine Parallele zwischen *satori* und dem Glauben im Christentum. Beide haben gemeinsam, dass sie intuitive Formen der Erkenntnis sind. Nur mittels Intuition, dem unmittelbaren Erfassen, ist es möglich ein Ganzes zu erkennen. Das Erkennen einzelner Teilaspekte lässt kein

<sup>87</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.50

zusammengehörendes Ganzes zu, es wird zu einer unendlichen, nicht mehr erfassbaren Summierung von Einzelteilen.<sup>88</sup> *Satori* vollzieht sich durch einen „Sprung“ auf eine Bewusstseinsstufe, die sich von der des logisch-analytischen Denkens unterscheidet. Von dieser Ebene aus kann das Ganze auf einmal erfasst werden:

„Das zusammenhängende, ungeteilte, unteilbare, ins Unendliche anwachsende Gefüge, das dennoch eine konkrete Erfahrung ist, kann nicht der Welt der Besonderheiten zugehören. Es gehört einer anderen Seinsordnung an. Es bildet eine Welt für sich und ist nur erfahrbar, wenn unsere tägliche Erfahrung des Sinnen-Denkens überschritten wird, das heißt durch einen existenziellen Sprung. Dieses ist *Satori*.“<sup>89</sup>

*Satori* widerspricht nicht jenen Erkenntnissen, welche der Mensch aus Sinneswahrnehmung und logischem Denken erhält. Es wird jedoch betont, dass diese Erkenntnisse Teilaspekte eines Ganzen sind und nur Bedeutung haben, wenn sie in Zusammenhang mit diesem Ganzen stehen. Da *satori* auf dem Erfassen des Ganzen beruht, lässt es sich nicht begrifflich vermitteln und widersetzt sich der Unterteilung in Subjekt und Objekt.<sup>90</sup> Dem liegt die Annahme zugrunde, dass begriffliches Denken auf Dualismen fußt und intuitives Erfassen auf einer Einheit. Unmittelbarkeit und Intuition spielen eine besondere Rolle bei der Ergründung von *satori*. Die skeptische Haltung gegenüber dem rationalen Denken folgt aus der Verwirrung, die sich aus rein auf Vernunft basierenden Schlüssen ergeben kann.<sup>91</sup>

### 3.1.2 Unmittelbares Erleben

*Satori* unterscheidet sich vom bloßen Erkennen eines Gegenstandes. Es ist ein ganzheitliches Erfassen, das sich vom Wissen, als einer Aneinanderreihung von Einzelerkenntnissen deutlich absetzt:

„Erkennen gibt nur ein Teilverständnis des erkannten Gegenstandes und dieses von einem äußeren Standpunkt aus, während *Satori* das Wissen des Ganzen ist, ein Wissen um seine Totalität, seine Unteilbarkeit, sein in sich selbst Vollkommensein, nicht das Wissen um eine Anhäufung von Teilen. In *Satori* wird diese nicht unterschiedene Ganzheit sozusagen von innen her verstanden, auch wenn die in *Satori* erfasste Ganzheit an sich kein Innen oder Außen hat, sondern alle diese Unterscheidungen überschreitet. Erkenntnistheoretisch betrachtet ist *Satori* demnach etwas Einzigartiges auf dem Gebiet der Erkenntnis.“<sup>92</sup>

<sup>88</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.54-55

<sup>89</sup> Ebenda S.55

<sup>90</sup> Ebenda S.55, 58-59

<sup>91</sup> Ebenda S.61

<sup>92</sup> Ebenda S.140-141

*Satori* verweist auf den Bereich der Spiritualität, ist jedoch nicht mit „Gott“ oder einem ähnlichen Wesen gleichzusetzen. Es ist etwas das sowohl das Individuum als auch die Welt als Ganzes erfasst. Dieses Prinzip hat Anteil an allen Menschen und Dingen, ist jedoch nicht mit ihnen gleichzusetzen. Es ist nicht rein analytisch erfassbar, sondern bedarf einer umfassenden Auseinandersetzung:

„Gott und ich sind nicht ein und dasselbe Wesen. Sie sind zwei und dennoch eins. Sie sind eins und dennoch zwei. Satori muß deshalb mit meiner ganzen Persönlichkeit erlangt werden, nicht mit einem geteilten Selbst, mit einem Teil meiner Persönlichkeit, das heißt nicht mit den Mitteln des Intellekts.“<sup>93</sup>

Suzuki Daisetz beschreibt *satori* als „unmittelbares Sich-selbst-Aufstacheln aus dem Unbewusstsein“<sup>94</sup>. Die psychische Dimension dieses Impulses ist grundlegend für die Persönlichkeit des Individuums. Trotzdem geht *satori*, wie bereits dargestellt wurde, über die psychische Ebene hinaus. Es vollzieht sich als Erfahrung des Einzelmenschen. Dies macht es auch schwierig *satori* begrifflich zu fassen um so anderen mitzuteilen.<sup>95</sup>

### 3.1.3 Satori erlangen

Suzuki Daisetz nennt zwei unterschiedliche Zugangsweise zu *satori*: eine philosophisch-intellektuelle Herangehensweise und eine, die sich über Emotion und Trieb nähert. Die Gemeinsamkeit beider ist eine quälende innere Unruhe, welche die Antriebsfeder für tiefere Nachforschungen ist. Diese beiden Ansätze spiegeln sich auch in den beiden Hauptströmungen des Buddhismus wider. Während die in China ansässige „Schule des reinen Landes“ von der Frömmigkeit ausgeht, entstanden in Indien zwischen dem 2. und 5. Jh. komplexe intellektuelle Konzepte, wie etwa in den Lehren von Nagarjuna, Vasubandhu und Asanga. Auch wenn Suzuki diese als generell „intellektuell“ orientiert bezeichnet, suchen sie nach einer Wahrheit, die jenseits der Verstandesmöglichkeiten, aber auch der durch sie entstehenden Probleme und Widersprüche, angesiedelt ist.<sup>96</sup>

KritikerInnen betrachten Zen als eine Form des spekulativen Mystizismus. Von einer begrifflichen Perspektive aus ist *satori* nicht zu fassen und wirkt daher absurd. Es bleibt allein die individuelle innere Erfahrung um Zen verstehen zu können. Aus diesem Grund misst der Zen-Buddhismus Schriften und allgemeinen Aussagen keine Bedeutung zu. Stattdessen wird die Praxis des *zazen* empfohlen. Dabei handelt sich um eine im Sitzen erfolgende Form der Meditation (siehe 3.1.4). In

<sup>93</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.141

<sup>94</sup> Ebenda S.142

<sup>95</sup> Ebenda S.144

<sup>96</sup> Ebenda S.105, 108

diesem Sinne unterscheidet sich der Zen-Buddhismus von anderen Formen der Mystik, da *satori* durch gezielte Übung und Erfahrung herbeigeführt werden soll, und nicht wie in anderen Traditionen ein isoliertes, unvorhersehbares Erleuchtungserlebnis im Mittelpunkt steht. Im Zen-Buddhismus hat sich ein methodisch vorgehendes System herausgebildet, welches die Satori-Erfahrung zum Ziel hat.<sup>97</sup>

Für Suzuki Daisetz suggeriert der Begriff „Mystik“, mit dem Zen mit unter in Verbindung gebracht wird, jene, dem ostasiatischen Denken zugeschriebene, Erschließung der Welt mittels synthetischen Urteilen<sup>98</sup>. Den Gegensatz dazu bildet das den westlichen Diskurs bestimmende analytische Denken. Auch wenn diese Einteilung stereotyp ist, drückt sie doch eine gewisse Haltung gegenüber der Realität aus. Gerade in den USA der späten 1950er Jahre dürften solche, dem Bekannten entgegengesetzten, Sichtweisen eine große Anziehungskraft ausgeübt haben. So auch auf John Cage. Vielleicht fällt es KünstlerInnen auch leichter eine mystische bzw. mit Synthesen arbeitende Ordnung in ihr eigenes Schaffen und Weltbild zu integrieren. Intuition, eigenes Erleben und genaue Beobachtung sind sowohl für Zen-BuddhistInnen als auch für KünstlerInnen von zentraler Bedeutung.

#### 3.1.4 Zazen, dhyāna und das kōan

Unter *zazen* wird die im Zen-Buddhismus gängige Praxis des meditativen Sitzens verstanden. Dabei soll Ruhe und Versenkung kultiviert werden. Der Begriff *dhyāna* ist mit den Ausdrücken „wahrnehmen“, „nachdenken“ und „den Geist auf etwas richten“ verwandt. Das Praktizieren von *dhyāna* soll dabei helfen, den Menschen von lästigen Gedanken und Leidenschaften zu befreien. Auf diese Weise kann sich das Bewusstsein des Individuum davon distanzieren. Es ist nicht mehr in erster Linie von seinen Trieben und Denkmustern bestimmt.<sup>99</sup> Wichtig ist jedoch, dass *dhyāna* nicht mit Zen gleichzusetzen ist. *Dhyāna* ist kein schlussendliches Ziel und macht erst in Kombination mit dem *kōan* Sinn. Dabei handelt es sich um Anekdoten, die bekannten Zen-Meistern zugeschrieben werden. Oft sind sie als Dialog zwischen einem Meister und dessen Schüler überliefert. *Dhyāna* soll dabei helfen, die im *kōan* enthaltene Aussage zu erfassen und zu verinnerlichen.<sup>100</sup>

Die Etablierung des Kōan-Systems während der Song-Dynastie<sup>101</sup> (960-1280 in China), bedeutete einerseits eine Verfälschung der Lehre, da die Zen-Erfahrung anhand von Erzählungen fassbar

<sup>97</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.41-44

<sup>98</sup> Ebenda S.45

<sup>99</sup> Ebenda S.137, 139

<sup>100</sup> Ebenda S.140-141

<sup>101</sup> [http://www.sino-liedtke.de/Chin\\_Geschichte/Song\\_Dynastie/song\\_dynastie.html](http://www.sino-liedtke.de/Chin_Geschichte/Song_Dynastie/song_dynastie.html) [online am 14.2.2012]



gemacht werden soll. Andererseits öffnete es *satori* einem größeren Personenkreis, Menschen, die eventuell nicht von alleine diesen Zustand erreicht hätten. Ursprünglich wurde *satori* zwar unter Betreuung eines Lehrers, aber ohne Zuhilfenahme äußerer Mittel, wie Texten, erlangt. Auch der Zeitpunkt, an dem sich Studierende mit dem *kōan* befassen ist heute ein anderer als damals. Früher gehörte das *kōan* zu den letzten Disziplinen mit denen sich Suchende befassten. Heute wird es bereits zu Beginn der Auseinandersetzung mit Zen gelehrt.<sup>102</sup>

Im modernen Zen-Buddhismus gilt das *kōan* als Mittel, das sich unter günstigen Bedingungen entfalten und Bewusstsein für *satori* schaffen kann. Es wirkt indem es die sinnlich wahrgenommenen Dualismen zu einer Synthese vereinigt. Die Spaltung und Begrenzung des Geistes soll so aufgehoben werden, damit das Individuum Freiheit erlangen kann. Das *kōan* bietet somit eine systematische Herangehensweise an die Satori-Erfahrung. Dadurch hängt dieses Erlebnis nicht von Zufall ab. Es ist kein von der Welt abgewandter oder tranceähnlicher Geisteszustand, sondern etwas, das „das Leben in seiner Lebendigkeit selbst zu erfassen“ sucht.<sup>103</sup>

Es existieren ca. 1700 *kōans*, wobei es jedoch nicht auf die Anzahl dieser Aussprüche ankommt, sondern auf die Herangehensweise der RezipientInnen. Die individuelle Anstrengung und der spirituelle Hintergrund sind dabei ausschlaggebend. Eventuell reichen eine Hand voll, oder sogar ein einziges *kōan*. Das Studium des Textes darf nicht zum Selbstzweck werden, die „Entfaltung des innerlichen Lebens“ steht im Zen-Buddhismus im Mittelpunkt. Trotz gewisser Vorbehalte gegenüber dem *kōan* zieht Suzuki die Dichtung der Philosophie vor, da sie der Emotion näher steht, und somit geeigneter ist Zen zu erfassen.<sup>104</sup>

### 3.1.5 Mushin und satori: „Nicht-Bewusstsein“ und intuitive Erkenntnis

KünstlerInnen können *satori* erfahren, wenn sie am Höhepunkt ihres Schaffens sind. Durch ihr Handeln wird Schöpfung unmittelbar verwirklicht. *Satori* wird begleitet von einem Zustand namens *mushin*, was soviel wie „Nicht-Geist“ bedeutet. Es ist eine Art „Nicht-Bewusstsein“, das im Augenblick der Satori-Erfahrung zu Tage tritt. Ähnlich diesem Ereignis sind auch in der Kunst immer Momente von *mushin* vorhanden.<sup>105</sup>

Erst wenn der Künstler bzw. die Künstlerin alle für das eigenen Schaffen notwendigen Kenntnisse erworben hat und beherrscht, aber immer noch ein innerer Mangel besteht, ein Drang, der noch nicht gestillt ist, kann es zur Satori-Erfahrung kommen. Er oder Sie spürt, dass es noch etwas mehr bedarf um in der Kunst Meisterschaft zu erlangen. Die Vollendung kann aber nicht in technischer

<sup>102</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.142-145, 153-154

<sup>103</sup> Ebenda S.146

<sup>104</sup> Ebenda S.160-161, 163

<sup>105</sup> Ebenda S.47

Hinsicht erlangt werden, sondern ist geistiger Natur.<sup>106</sup>

Es ist *samādhi* bzw. *sammai*, nach dem einE solcheR KünstlerIn strebt, die „vollkommene Sammlung“. Erst in diesem Zustand können sich die Originalität und Schöpfungskraft des Menschen völlig entfalten. Erst, wenn das Individuum zur Gänze bei sich ist, kann er oder sie alle in ihm oder ihr wohnenden Möglichkeiten verwirklichen. Diese, dem Oberflächenbewusstsein verborgenen Potentiale nennt Suzuki Daisetz „Nicht-Bewusstsein“. Dieses Nicht-Bewusstsein unterscheidet sich klar von dem in der Psychologie gebräuchlichen Terminus des Unbewussten. Das Nicht-Bewusstsein kann erst gelebt und in die Praxis umgesetzt werden, wenn der Mensch es schafft, sich gänzlich von seinem ich-motivierten Streben zu befreien. Erst, wenn das eigene Ich überwunden ist, können tiefer liegende Bewusstseinsschichten zu Tage treten. Aus diesem Grund sind der „Nicht-Geist“, *mushin*, und das „Nicht-Denken“, *munen*, im Zen-Buddhismus von großer Bedeutung. Durch diese beiden Konzepte soll das ich-bezogene Denken ausgeschaltet werden, damit sich das, wie Suzuki es nennt, „kosmische Unbewusste“ manifestieren kann.<sup>107</sup>

Suzuki Daisetz beschreibt *satori* als eine Form des „Mit-Gott-Seins“, als Einheitsgefühl mit einer universellen Kraft und dem von ihr hervorgebrachten Dingen, unabhängig von Zeit und Raum. *Satori* ist jener Moment in dem diese universelle Kraft im Selbstbewusstsein des Menschen erwacht. Es ist kein Wissen im herkömmlichen Sinn des Wortes, sondern etwas, das das Wissen überschreitet. Es ist eine „höhere Wahrheit“, die gegensätzliche Pole verbindet und keine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt kennt. Suzuki bezeichnet *satori* auch als „dynamisch erfasste Intuition“<sup>108</sup>, als eine Form der Intuition, die keine dualistischen Momente aufweist. Dabei stellt es sich als etwas dar, das jenseits der Kategorien von Raum und Zeit zu verorten ist:

„Satori nimmt Ewigkeit nicht als etwas wahr, das sich über eine unendliche Zahl von Augenblicks-Einheiten erstreckt, sondern erfährt sie im Augenblick selbst, da jeder Augenblick Ewigkeit ist.“<sup>109</sup>

### 3.1.6 Satori als Perspektive

Ein und dieselbe Handlung kann in Bezug auf den Zen-Buddhismus völlig unterschiedliche Bedeutung haben. Einmal ist das Trinken einer Tasse Tee Ausdruck von Zen, einmal nicht, da die trinkende Person in ihren Gedanken gefangen ist. Wie genau die Perspektive des Zen eingenommen

<sup>106</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.49

<sup>107</sup> Ebenda S.53

<sup>108</sup> Ebenda S.102

<sup>109</sup> Ebenda S.103

werden kann, ist nicht beschreibbar. Es können lediglich Anregungen gegeben werden, die in diese Richtung weisen. Letztendlich muss das Individuum den entscheidenden Schritt selbst gehen und Zen unmittelbar erleben um *satori* zu erfahren. Dieser Prozess wird häufig durch ein erschütterndes Ereignis eingeleitet, das den Menschen aus seiner gewohnten Denk- und Handlungsweise herausreißt.<sup>110</sup>

Aus diesem Grund bezeichnet Suzuki *satori* auch als „die Erreichung eines neuen Blickpunktes“. Dabei handelt es sich um eine intellektuelle Interpretation. Von einer theologischen Perspektive aus betrachtet, kann *satori* als Wiedergeburt gedeutet werden. Der Mensch sieht nach der Satori-Erfahrung die Welt völlig neu. Dualismen werden als das entlarvt, was sie dem Buddhismus zufolge sind, nämlich als Täuschungen. Dieser Zustand unterscheidet sich deutlich von Ekstase oder Trance. Das Bewusstsein bleibt klar und ungetrüb, da das Leben nicht vom Intellekt her, sondern unmittelbar erfasst wird. Zen betrachtet Die Welt jedoch auch nicht unter dem Gesichtspunkt eines göttlichen Prinzips. Eine solche Blickrichtung würde nämlich alles was nicht göttlich ist ausschließen.<sup>111</sup>

### **3.2 Das Ungeborene**

Das „Ungeborene“ ist Metapher für jenen Bewusstseinszustand, den es im Zen-Buddhismus zu kultivieren gilt. Der Terminus wird dem Zen-Meister Bankei (1622-1693) zugeschrieben. Nach langer Askese war es ihm immer noch nicht gelungen *satori* zu erreichen. Als er beinahe am Ende seiner körperlichen Kräfte war, hatte er den Einfall, dass die Welt aus der Perspektive eines ungeborenen Kindes am Eindeutigsten zu erkennen sei.<sup>112</sup>

Dieses Bewusstsein des Ungeborenen zeichnet sich dadurch aus, dass es eine Stellung zwischen materieller Existenz und Nicht-Existenz einnimmt. Es ist somit den Wandlungsprozessen der Materie nicht unterworfen und erkennt trotzdem, was auf der Welt vor sich geht. Suzuki Daisetz zitiert an dieser Stelle Bankei:

„Was aber ist das Ungeborene? Bankei spreche für sich selbst: 'Was jeder von euch durch seine Eltern erhalten hat, ist nichts anderes als der Buddha-Geist, und dieser Geister wurde niemals geboren und ist voller Weisheit und Erleuchtung. Niemals geboren, kann er niemals sterben. Ich nenne ihn aber nicht den Niemals-Sterbenden (Unsterblichen). Der Buddha-Geist ist ungeboren, und durch diesen ungeborenen Buddha-Geist sind alle Dinge vollkommen.'“<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.122,128, 130

<sup>111</sup> Ebenda S.132, 134-135

<sup>112</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.135-136

<sup>113</sup> Ebenda 137

Das Ungeborenen wird als Ursprung des sogenannten Buddha-Geistes betrachtet. Der Mensch ist in einem Zustand, der sich von dem geistigen Streben und Handeln in der Welt unterscheidet. Dieses Bewusstsein kann nicht durch das Absolvieren von Übungen erreicht werden, sondern wirkt auf den ersten Blick passiv. Es ähnelt eher einfachem Sein in der Welt und Einssein mit ihr.<sup>114</sup>

Suzuki Daisetz sieht Bankei als Beispiel eines Menschen, der das Ungeborene in jedem Moment ausgedrückt hat. Der Zen-Meister agierte mit all seinem Handeln im Sinne dieses Konzepts, das somit keine bloße Idee mehr war. Er „lebte“ das Ungeborene, wodurch es in der Dimension Zeit erfassbar wurde. Während Bankei dieses Prinzip verkörpert war er sich dessen bewusst. Für Suzuki ist dies Ausdruck von *satori*.<sup>115</sup>

In der frühesten Kindheit, der Zeit unmittelbar nach der Geburt, ist die Vernunft des Menschen noch nicht entwickelt. In diesem Zustand des „Urvertrauens“ ist das Kind völlig eins mit sich und der Welt. Es ist glaubt ohne Vorbehalte:

„Da wir es immer so eilig haben, uns zu 'voll Entwickelten' zu machen, haben wir einen überaus wichtigen Zug völlig außer acht gelassen, den das Kind besitzt und wir auch besitzen: jenes Urvertrauen, das eine Art Glaube an etwas Unbekanntes ist. Das Unbekannte kann man Himmlische Vernunft, Große Natur, Wahren oder Ursprünglichen Geist, Tao, Gott, Nicht-Bewusstsein oder Selbst nennen. Da das Unbekannte, gleich unter welchem Namen, sich nicht zum Gegenstand des Oberflächenbewußtseins machen läßt, verliert es seine Istheit oder Soheit, sobald der Verstand seiner habhaft zu werden versucht, und deshalb haben wir es zugunsten von 'Entwicklung' und 'Reifung' hinter uns gelassen – und zwar so weit, daß wir seine Existenz vergessen haben und gar nicht mehr merken, wie es sein Werk tut, ohne uns eigens auf uns aufmerksam zu machen.“<sup>116</sup>

Der Glaube an etwas Unbekanntes, der sich im Urvertrauen des Kindes zeigt, ist demnach eine Grundeigenschaft des Menschen. Im Laufe der Jahre bezieht sich der Mensch zunehmend auf sein logisches Denkvermögen bis ihm schließlich die Existenz von etwas jenseits der Verstandeskategorien fremd ist und unmöglich erscheint.

### 3.2.1 Das *koān* und das Ungeborene

Suzuki Daisetz vertritt einen kritischen Standpunkt gegenüber dem *koān*, jene Aphorismen und Anekdoten, die von Zen-Meistern und deren Schülern handeln. Dabei bezieht er sich auf Bankei, der in der Koān-Methode eine künstliche Erfindung sieht, weshalb es für den Zen-Weg nicht oder

<sup>114</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.138

<sup>115</sup> Ebenda S.143

<sup>116</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.377

nur eingeschränkt brauchbar sein kann. Auch jene mit Kontemplation arbeitender Technik, die von den AnhängerInnen der Sōtō-Schule praktiziert wird, ist für Suzuki nicht unbedingt von Nutzen. Besser ist es seiner Meinung nach jene Leere zu kultivieren, die Bankei in dem Ungeborenen sah. Dabei handelt es sich um „Gott ehe er sich seiner bewusst wurde“<sup>117</sup>. Das Ungeborene kann mit dem Unbewussten gleich gesetzt werden. Jedoch ist sich dieses Unbewusste seiner selbst bewusst, es antwortet, es reagiert. Nicht durch die Mittel der Logik, sondern unmittelbares Erleben und Nicht-Wollen tritt das Individuum mit dem Ungeborenen in Kontakt. In diesem Zusammenhang zitiert Suzuki Bankei:

„Mit fest zusammengepressten Fäusten könnt ihr ein Wettrennen laufen – auch dieses ist das Ungeborene in euch. Wenn ihr die geringste Lust habt, etwas Besseres zu sein als ihr in Wirklichkeit seid, wenn ihr auch nur im geringsten vorwärts eilt, um etwas zu suchen, dann geht ihr schon gegen euer Ungeborenes an. Euer eingeborener Geist ist vollkommen frei von Freude wie Ärger. Allein der Buddha-Geist ist von übernatürlichem Wissen und erleuchtet alle Dinge. Fester Glaube hieran und ohne Bindung sein in eurem täglichen Leben – das wird ein gläubiges Herz genannt.“<sup>118</sup>

Dem Individuum stellt sich also die Herausforderung, nicht nach etwas zu streben. Das Wollen hindert das Ungeborene an dessen Entfaltung. Es wird hier versucht, das Bewusstsein von jenen, den Alltag bestimmenden, Emotionen und Wünschen zu befreien. Dabei muss es das Individuum auch schaffen, sich vom logisch-rationalen Denken zu distanzieren. Erst dann wird es in einen Zustand versetzt, der dem Buddha-Geist entspricht und von Bankei als „das Ungeborene“ bezeichnet wird.

Suzuki Daisetz grenzt das Ungeborene scharf von Konzepten der westlichen Philosophie ab, wie z.B. dem *élan vital*. Es gehört jedoch nicht allein dem Bereich des Irrationalen an. Vielmehr stellt es eine Form der Intelligenz dar, die der Logik übergeordnet ist. Somit ist das Ungeborene die eigentliche Antriebsfeder für das alltägliche Denken und Handeln.<sup>119</sup>

Das *koān* hingegen wirkt auf die psychische Ebene auf das Individuum ein um die vorhin beschriebene Geisteshaltung hervorzurufen. Dies kann laut Bankei jedoch nur gelingen, wenn die subjektive Not und der innere Drang zu *satori* groß genug ist um den gegenwärtigen Bewusstseinszustand zu verlassen. Ist dies nicht der Fall, kann das *koān* seine Wirkung nicht entfalten. In jedem Fall bedarf es der Betreuung durch eineN Zen-MeisterIn. Suzuki meint diesbezüglich, dass die im *koān* enthaltene Intelligenz erst zur Entfaltung gebracht werden kann, wenn sie mit „großem Erbarmen“ Hand in Hand geht.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.203

<sup>118</sup> Bankei zitiert nach SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.205

<sup>119</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.205

<sup>120</sup> Ebenda S.207

### **3.3 Zen und Bewusstsein**

#### **3.3.1 Die Bewusstseinsschichten**

Das von Suzuki Daisetz beschriebene Konzept des menschlichen Bewusstseins<sup>121</sup> umfasst mehrere Schichten, deren erstere sich durch das dualistische Denken auszeichnet. Im Alltag ist vor allem diese Bewusstseinsschicht präsent, die auf Polarität aufbaut. Unterhalb des Dualitätsprinzips liegt das Unter- bzw. Vorbewusstsein, dessen Inhalte ständig dem Gedächtnis zu Verfügung stehen und so abgerufen werden und wieder ins alltägliche Bewusstsein gelangen können. Bei der dritten Schichte handelt es sich um jene Ebene, die in der Psychologie als das Unbewusste bezeichnet wird. Hier sind jene Erinnerungen enthalten, die mit dem Alltagsbewusstsein normalerweise nicht mehr verbunden sind und erst durch traumatische Ereignisse oder gezielte Maßnahmen wieder zu Tage treten.

Der Buddhismus geht davon aus, dass es außer diesen drei Ebenen noch eine vierte, tiefer liegende, gibt: das sogenannte All-bewahrende Bewusstsein, *ālaya-vijñāna*. Darunter ist ein „kollektives Unbewusstes“ zu verstehen, das als Voraussetzung für die individuelle Persönlichkeit und sämtliche geistige Tätigkeiten gilt.

Außerdem gibt es laut Suzuki Daisetz eine 5. Schichte, das „Nicht-Bewusstsein“ bzw. das „Kosmische Bewusstsein“. Hier ist die Quelle aller schöpferischen Kraft. Damit findet sich in dieser Ebene auch der Ursprung von Kunst, Religion und philosophischem Streben. Suzuki bezeichnet diese Schichte auch als die „Werkstatt Gottes“, als einen „Speicher“ aller Möglichkeiten aus dem geschöpft wird. Dies legt auch das Sanskrit-Wort *ālaya* nahe, was mit „Speicher“ übersetzt werden kann.<sup>122</sup>

Suzuki betont, dass es wichtig sei, Bewusstsein und Nicht-Bewusstsein miteinander zu verbinden um ein gelungenes Leben führen zu können. Die Entfaltung der eigenen Potentiale kann erst durch die Bezugnahme auf diese Quelle völlig gelingen. Die Verbindung mit dem Nicht-Bewussten wird im Glauben aufgenommen. Dabei handelt es sich um intuitives Erfassen.<sup>123</sup>

Nicht-Bewusstsein, Nicht-Geist oder Nicht-Denken sind Zustände in denen die Aufmerksamkeit frei fließen kann, ohne an einem bestimmten Objekt hängen zu bleiben. Das Bewusstsein verweilt im gegenwärtigen Augenblick, ohne an Vergangenheit oder Zukunft zu denken. Im Alltag sind Erinnerungsvermögen und die Fähigkeit voraus zu planen und rationale Entscheidungen zu treffen von fundamentaler Bedeutung. Metaphysische Fragen lassen sich jedoch auf diese Weise nicht beantworten, sie entziehen sich dem Wirkungsbereich der Logik. Ganz im Gegenteil sogar: logische

---

<sup>121</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.70

<sup>122</sup> Ebenda S.70-71

<sup>123</sup> Ebenda S.80, 82

Überlegungen hindern das Bewusstsein daran sich auf das freie Fließen von Gegenstand zu Gegenstand einzulassen. Im Laufe der Geschichte entwickelten sich in Japan unterschiedliche Techniken um diesen Bewusstseinszustand zu kultivieren. Eine davon ist der Schwert-Weg der Samurai, auf den später noch eingegangen wird.<sup>124</sup>

Suzuki Daisetz spricht von Bewusstseinschichten, die nicht von unserem „relativen Bewusstsein“ erreicht werden können. Sie liegen weder „über“, „unter“ noch „jenseits“ des Bewusstsein. Eine solche Formulierung würde den Eindruck erwecken, dass das Bewusstsein in Teil zergliederbar sei. Der Geist ist jedoch ein unteilbares Ganzes und soll auch als solches verstanden werden. Dennoch gibt es Bereiche, die dem Menschen meist nicht, oder nur unter bestimmten Umständen offensichtlich sind.<sup>125</sup> Der Zen-Buddhismus versucht diese, dem Individuum unbekannten, Aspekte des Geistes bewusst zu machen:

„Das Auge sieht, das Ohr hört, gewiß, aber der Geist als ganzes besitzt Satori. Zweifellos ist auch das ein Wahrnehmungsvorgang, aber eine Wahrnehmung höchster Ordnung. Hier liegt der Wert der Zen-Übung, denn sie begründet die unerschütterliche Überzeugung, daß es etwas in der Welt gibt, was über den bloßen Intellekt hinausgeht.“<sup>126</sup>

*Satori* wird hier als ein Wahrnehmungsprozess beschrieben, der sich von der alltäglichen Betrachtungsweise der Dinge unterscheidet. Ziel des Zen-Buddhismus ist es, jene über das rationale Auffassungsvermögen hinausgehende Wirklichkeit zu erfassen.

### 3.3.2 Sein und Bewusstsein

Suzuki Daisetz schreibt in seinem gleichnamigen Werk, dass ein Leben aus Zen die Überschreitung des „relativen“ bzw. „psychologischen“ Bewusstseins erfordert. Zen ersetzt jedoch nicht Sinneswahrnehmung, Intellekt und moralisches Empfinden, sondern fügt den auf diese unterschiedlichen Weisen gefundenen Urteilen etwas hinzu. Im Zen-Buddhismus gilt es, sich dieses „etwas“ bewusst zu werden. So wird das Sein (*sat*) zum Bewusstsein (*chit*), d.h. BetrachterIn und das Betrachtete können eins werden. Auf dieser Vorgehensweise baut der Anspruch des Zen, die „Quintessenz“ des Buddhismus zu sein.<sup>127</sup>

Logisches, begriffliches Denken kann dies nicht ergründen, weshalb die direkte Erfahrung als Weg zur Erkenntnis gewählt wird. Auch in der Vermittlung spiegelt sich das wider. Hier wird nicht mit

<sup>124</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.307-308

<sup>125</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.150

<sup>126</sup> Ebenda S.151

<sup>127</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.13-14, 17

Abstraktion gearbeitet, sondern auf äußerst direkte, persönliche Weise. Neben dem *mondō*, bei dem der oder die SchülerIn eine Frage (*mon*) stellt, die vom Meister bzw. der Meisterin beantwortet wird (*dō* oder *tō* bedeutet Antwort), zählen auch Klatschen, Stockhiebe und andere physische Attacken zu den Unterrichtsmethoden. Auf diese Weise soll ein Überraschungsmoment entstehen, der den oder die SchülerIn aus dem rationalen Denken herausreißt und so der Erkenntnis ein Stück näher bringt. Die persönliche Erfahrung ist demnach Voraussetzung für *satori*.<sup>128</sup>

Die Betonung des individuellen Erlebens, soll auch die Überwindung von Dualismen, insbesondere jenem zwischen Körper und Geist, bewirken. Begriffe sollen dem Menschen hilfreich sein, er soll sich nicht von ihnen beherrschen lassen. Die Unmittelbarkeit der eigenen (körperlichen) Erfahrung führt dem Individuum deren Bedeutung vor Augen und verweist das begriffliche Wissen an seinen Platz als Hilfsfunktion. Es soll nicht an ein über oder neben dem Menschen stehendes transzendentes Wesen geglaubt werden, sondern die Welt unmittelbar vom Individuum selbst erfahren werden. Auf diese Weise wollen die Zen-BuddhistInnen zum Ursprung der Dinge vordringen.<sup>129</sup>

Anders als in der alltäglichen Erfahrung wird im Zen nicht zwischen dem zu erfassenden Gegenstand und dem wahrnehmenden Subjekt unterschieden. Das besondere der Zen-Erfahrung ist, dass ein Standpunkt jenseits der Trennung in Subjekt und Objekt eingenommen wird.<sup>130</sup> Das im Zen-Buddhismus propagierte Hinausgehen über das dualistische Denken bedeutet eigentlich den Versuch zu unternehmen einen dritten Standpunkt einzunehmen, der vom konkreten Handeln und der eigenen Erfahrung ausgeht. Das „Leben aus Zen“ fußt auf der alltäglichen Erfahrung. Es unterscheidet sich nicht von den gewöhnlichen Dingen, sondern lebt in und mit ihnen. Das Leben des Zen-Buddhisten bzw. der Zen-Buddhistin unterscheidet sich äußerlich nicht von dem anderer Menschen. Der Unterschied liegt allein im Inneren und basiert auf *sat*, dem Sein oder der Wirklichkeit, auf *chit*, dem Selbstbewusstsein, das sich vom Ichbewusstsein unterscheidet, und auf *ananda*, der Glückseligkeit.<sup>131</sup>

### 3.3.3 Die Subjekt-Objekt-Einheit

Die Beziehung zwischen Noh-DarstellerIn und Publikum bildet in gewisser Weise eine Analogie zur im Zen-Buddhismus praktizierten Sichtweise auf das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt. Während von der griechischen Antike an in der westlichen Philosophie danach gestrebt wurde, eine deutliche Dichotomie zwischen beiden aufzubauen, wird im Zen der Absolutheitsanspruch einer

<sup>128</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.27-28, 30

<sup>129</sup> Ebenda S.33-35, 37

<sup>130</sup> Ebenda S.38

<sup>131</sup> Ebenda S.42-43



solchen Aufspaltung relativiert. Sätze vom Typus „A=A“ können nie als vollständig gültig betrachtet werden. Grund dafür ist das Verhaftetsein im *karma*, das eine Abhängigkeit von den unterschiedlichen Sichtweisen der einzelnen Subjekte mit sich bringt. Die Aufgabe, die sich BuddhistInnen stellt ist es, den Konflikt, der zwischen dem a priori vorhandenen *karma* und dem Ich zu überwinden. Ist die durch das *karma* getrübtete Sichtweise überwunden, kommt es zur Erleuchtung, dem *nirvāṇa*. Der sich aus der Subjekt-Objekt-Spaltung ergebenden Konflikt steht demnach in engem Zusammenhang mit der buddhistischen Ansicht, dass das Ich-Subjekt im *karma* verhaftet ist.<sup>132</sup>

Suzuki Daisetz beschreibt, dass im Schwertkampf auf drastische Weise gezeigt wird, von welcher Bedeutung das Einswerden von Subjekt und Objekt ist. Im *kendō* geht es um Leben und Tod, da jede Unaufmerksamkeit tödlich enden kann. Schwertkämpfer befinden sich in einem Bewusstseinszustand, in dem auch die geringste Form des Denkens unterbunden wird. Nur durch die Nivellierung der Unterschiede zwischen sich selbst, dem Schwert und dem Gegenüber kann unmittelbar auf die Situation eingegangen werden.<sup>133</sup>

Suzuki Daisetz erklärt anhand des Beispiels von Zen-Meister Bankei die Bedeutung der unmittelbaren Erfahrung, die sich vom Wissen unterscheidet. Letzteres setzt immer die Spaltung in Erkenntnisgegenstand und erkennendes Subjekt voraus. Bankei hingegen suchte nach dem Konkreten, weshalb er sich für den Zen-Buddhismus entschied. Laut Suzuki liegt der Unterschied zwischen Philosophie, Religion und Zen darin, dass allein der Zen-Buddhismus nicht mit begrifflichen Verallgemeinerungen arbeitet, sondern die Erkenntnis direkt aus dem Gegenstand selbst entspringt. Zen-BuddhistInnen werden eins mit dem Gegenstand und können ihn damit innerlich sowie äußerlich erfassen.<sup>134</sup>

### 3.3.4 Myō: analytisches Verstehen übersteigen

Das im Schwert-Weg dargestellte Weltbild spiegelt Grundzüge des japanischen Begriff *myō* wider. Damit ist ein Umfassendes Verständnis gemeint, welches das analytische Verstehen übersteigt. Kreativität und ihre Produkte entspringen dem Unbewussten und können nur auf dieser Bewusstseinsstufe verstanden werden. Dies bedeutet jedoch, dass das logische Denken nicht in allen Fällen als oberste Instanz der Beurteilung von Wahrheit herangezogen werden kann. Auf diese Überlegung baut die im Mahāyāna-Buddhismus und Taoismus herrschende Skepsis gegenüber

<sup>132</sup> HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S.87-88

<sup>133</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.376

<sup>134</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.139

begrifflich vermitteltem Wissen. Zen-MeisterInnen argumentieren ähnlich, wenn sie meinen, dass das *nirvāna* nur in einem neutralen Zustand des Nicht-Wollens erreicht werden kann. Begehren setzt eine mittels Verstand getroffene Wahl voraus. Das *nirvāna* selbst liegt jedoch außerhalb der Verstandesebene:

„Erst wenn wir also gar keine intellektuellen Haltegriffe mehr haben, transzendieren wir Geburt-und-Tod und finden zu unserem freien Wirken im geheimnisvollen Reich des Ungeborenen, wo der Künstler in jeder erdenklichen Weise *Myō* verwirklichen kann. Anschauungen und Gedanken sind Produkte der Verstandestätigkeit, und wo sie herrscht, treffen das Ungeborene und das Nicht-Bewußtsein auf Hindernisse aller Art. Deshalb raten uns die Zen-Meister so dringend, in bezug auf Geburt-und-Tod oder *Nirvāna* weder positive noch negative, sondern gar keine Gedanken und Anschauungen zu hegen. Der Intellekt ist für praktische Dinge da, und was ihm an Schöpferischem zu eigen sein mag, kann nur innerhalb dieser Grenze wirken, niemals darüber hinaus.“<sup>135</sup>

Suzuki Daisetz beschreibt *myō* als eine schöpferische Kraft, die aus tieferen Bewusstseinsschichten hervor dringt. Sie macht sich in Kunstwerken, der Natur und auch dem Leben selbst als eine Art „künstlerische Qualität“ bemerkbar. *Myō* tritt in Erscheinung, wenn im kreativen Prozess über das bloße technische Können hinausgegangen wird. Nun können tiefer liegende Bewusstseinsebenen intuitiv in das Schaffen mit einwirken. Laut Suzuki strebt das Bewusstsein des Menschen danach, in die ihm nicht bekannten Seinsebenen vorzudringen: das biologische, psychologische und metaphysische Unbewusste sowie das Nicht-Bewusstsein. Die Zen-Künste können dabei helfen unterschiedliche Schichten zu beleuchten und bewusst zu machen.<sup>136</sup>

*Myōyū*, ein anderer Ausdruck für *myō*, wird von Suzuki Daisetz als schöpferisches Freiheitsprinzip definiert, das jenseits des Ich-Begriffs und moralischer Vorstellungen liegt:

„Ohne ein Ich-Gefühl gibt es keine moralische Verantwortung, doch das Göttliche ist jenseits aller Moral. So ist es auch mit der Kunst. Die Kunst lebt da, wo absolute Freiheit herrscht, denn ohne Freiheit kann das Schöpferische nicht bestehen. Freiheit und das Schöpferische sind gleichbedeutend mit *Myōyū*.“<sup>137</sup>

Erst im Zustand *mushin*, dem Nicht-Geist, bzw. *munen*, dem Nicht-Denken, kann das Individuum völlig frei handeln, d.h. nicht dem eigene Ich folgen. Das Bewusstsein passt sich an die Erfordernisse der jeweiligen Situation an, verändert sich jedoch selbst nicht. Dies kann sich nicht durch rationales Denken vollziehen, sondern erst dann, wenn die alle Überlegungen gestoppt sind

<sup>135</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.330

<sup>136</sup> Ebenda S.333

<sup>137</sup> Ebenda S.335

und sich völlige Ruhe im Individuum ausbreitet.<sup>138</sup>

Suzuki Daisetz meint, dass Schwert-, Tee- und bildende Kunst Erfahrungen ausdrücken, die direkt aus dem „kosmischen Unbewussten“ schöpfen. Sie zeigen demnach unterschiedliche Aspekte einer Einheit an der alle Menschen teilhaben. Hier ist eine unwandelbare Wahrheit gemeint, die jenseits des Kreislaufs von Geburt und Tod angesiedelt ist. Der Zen-Buddhismus rückt den Aspekt von Leben und Tod in den Vordergrund, den es zu überschreiten gilt. Nur so kann eine Freiheit und Furchtlosigkeit erlangt werden und die eigne Erkenntnis, *satori*, reifen.<sup>139</sup>

Der Intellekt ist ein Hilfsmittel, das dem Menschen das Leben erleichtern soll. Wenn es um die Erlangung von *satori* geht, ist er eher hinderlich, da die stark ausgeprägte Tendenz zu ständiger Reflexion unmittelbares Erleben und Handeln unmöglich macht. Suzuki gibt diesbezüglich folgendes Beispiel:

„Wenn Zen einen Menschen die Süßigkeit des Zucker kosten lassen will, so wird es ihm den Zucker direkt in den Mund stecken und keine weiteren Worte dazu machen. Die Anhänger des Zen würden sagen: es ist wohl ein Finger nötig, um auf den Mond zu deuten, aber was für ein Unfug, wollte einer den Finger für den Mond halten!“<sup>140</sup>

Was in dem hier geschilderten Gleichnis völlig absurd klingt, passiert im Alltag jedoch häufig. Schriftliche und verbale Äußerungen über Zen haben die Funktion des Fingers, der auf den Mond zeigt. Sie sind nicht der Mond selbst, sie versuchen nur etwas näher zu bringen, auf etwas hinzuweisen. Dies muss LeserInnen von Schriften, die Zen thematisieren, stets bewusst sein.

Aussagen bzw. Handlungen von Zen-MeisterInnen zeichnen sich durch Spontaneität und Prägnanz aus. Dies soll auch dem Gegenüber keine Möglichkeit zu zögern lassen. Sofort ist eine Reaktion erforderlich. Damit wird eine Ebene jenseits des rationalen Denkens im Menschen angesprochen. Auf diese Weise erfolgen Antworten, die sich durch Originalität auszeichnen. Sie sind frei von abstrakten Konstrukten und daher in der Lage das Leben so auszudrücken, wie es ist. Werden die Aussagen von Zen-MeisterInnen auf rein begrifflicher Ebene interpretiert, kommt es zu Missverständnissen. Es ist wichtig nicht an den Worten „kleben zu bleiben“, sondern die Stimmung zu erfassen in der eine Äußerung getätigt wurde. Die Antwort auf ein und dieselbe Frage kann so je nach Situation variieren. Dies ist von einem rein logischen Standpunkt aus nicht nachvollziehbar.<sup>141</sup>

<sup>138</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.338

<sup>139</sup> Ebenda S.386, 388

<sup>140</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.102

<sup>141</sup> Ebenda S.107-109

### 3.3.5 Die „Unlogik“ des Zen

Erkenntnis lässt sich nicht logisch herleiten. Da das logisch-begriffliche Denken jedoch in fast allen Lebensbereichen die vorherrschende Herangehensweise ist, steckt das nach Wahrheit suchende Individuum in einem Dilemma. Es steht vor der großen Aufgabe, diese omnipräsente und als einzig richtig geltende Methode zu verlassen, und damit jeden Halt aufzugeben. Die „Unlogik“ bzw. die Aufgabe, sich Paradoxien zu stellen, soll dem Menschen dabei helfen mit Gewohnheiten zu brechen und einen neuen Standpunkt zu erlangen. Die neu gewonnene Blickrichtung ermöglicht es, das Leben und die Natur als solche zu erfassen, so nehmen Zen-BuddhistInnen an.<sup>142</sup>

Die Bedeutung von Begriffen wird hier drastisch relativiert. Worte sind nur Worte, es gilt zu den konkreten Dingen zurückzukehren. Die Logik ist ein Werkzeug des Menschen und darf nicht zum Selbstzweck werden. Wahrheit mit den Mitteln der Logik suchen zu wollen, endet für Suzuki Daisetz in unnötigen Qualen:

„Die innersten Qualen der Seele fanden keinen Ausdruck in Worten; da bricht auf einmal Licht in unser ganzes Dasein. Das ist der Anfang des Zen, denn wir verstehen jetzt nach allem, daß 'A nicht A' ist, daß Logik einseitig ist, und daß die sogenannte Unlogik für das letzte Verständnis keineswegs unlogisch sein muß; was oberflächlich irrational erscheint, besitzt seine tiefere eigene Logik, die dem wahren Wesen der Dinge entspricht.“<sup>143</sup>

Hier wird davon ausgegangen, dass die sogenannte „Unlogik“ von einer anderen Perspektive aus sehr wohl Regeln aufweist, d.h. eine Form der Logik besitzt. So gesehen gibt es keine Unlogik im Zen, sondern nur Individuen, die im gegenwärtigen Augenblick nicht in der Lage sind, den Sinn des von ihnen Wahrgenommenen zu erfassen.

Das hier beschriebene Streben nach Wahrheit soll durch „Schlichtheit im Herzen“ erlangt werden. Damit ist gemeint, dass sich der Mensch nicht philosophischen Gedanken und Konstrukten widmen soll, sondern dass der Geist unbelastet und leer von logischen Konzepten bleibt. Eine andere Metapher dafür ist der Geist, der einem unbefleckten Spiegel gleicht. Ein solcher Geist kann alles was ihm begegnet klar und deutlich auffangen und wiedergeben. Ist Logik und Rationalität nicht ein Mittel, sondern wird zum Selbstzweck, dann entsteht Leid. Die menschliche Natur wird hier zugunsten der begrifflichen Logik unterdrückt. Von diesem Missstand gilt es sich zu befreien.<sup>144</sup>

Der Zen-Buddhismus möchte mit dem folgenreichen Missverständnis aufräumen, das logische Denken mit dem realen Leben gleichzusetzen. Aus dieser Annahme folgt nämlich, dass alles was rational nicht fassbar ist, ohne Bedeutung sei. Logik und Ethik, die Suzuki als die praktische

<sup>142</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.78-80

<sup>143</sup> Ebenda S.81

<sup>144</sup> Ebenda S.82-83

Anwendung der Logik auf das Leben definiert, sind ichbewusst und daher immer mit Anstrengungen und Mühen verbunden. Auf dieser Grundlage werden Handlungen gesetzt, in Erwartung positiver Folgen für sich selbst in der Zukunft. So wird der Geist befleckt, er gleicht nicht mehr einem Spiegel, der den Lauf des Lebens unvoreingenommen reflektieren kann. Der Zen-Buddhismus versteht das Leben bzw. zu leben als eine Kunst. Was einen Künstler oder eine Künstlerin auszeichnet, ist es selbstvergessen zu agieren. Er oder sie ist eins mit der Handlung. Auf diese Weise gelingt es, das Leben „von innen her zu leben“:

„Leben ist eine Kunst und sollte wie jede vollkommene Kunst selbstvergessen sein, nie dürfte es Qual oder Anstrengung sein. Nach Ansicht des Zen sollen wir leben, wie ein Vogel durch die Lüfte fliegt, oder wie ein Fisch im Wasser schwimmt. Wo Zwang herrscht, ist der Mensch ein Sträfling, kein freies Wesen mehr. Er lebt nicht mehr, wie er leben sollte, er leidet unter der Tyrannei der Verhältnisse; er fühlt sich gefesselt und verliert seine Unabhängigkeit. Zen bemüht sich, des Menschen Lebendigkeit, angeborene Freiheit und vor allem die Ganzheit seines Wesens zu erhalten. Mit anderen Worten, Zen will das Leben von innen her leben. Nicht an Regeln gebunden sein, sondern jedem einzelnen seine Regeln schaffen. Das ist die Art zu leben, die Zen uns lehrt. Daher seine unlogischen oder besser überlogischen Aussprüche.“<sup>145</sup>

### 3.3.6 Intuitive Einsicht statt Analytik

Der Zen-Buddhismus strebt eine Schlichtheit im Leben an, die oft durch übermäßige Aktivität des Intellekts verhindert wird. Häufig entstehen durch das analytische Denken Probleme, wo an sich keine wären. Anstatt einfach zu leben verstrickt sich der Mensch zunehmend in Komplikationen, die er auch mittels Naturwissenschaft und technischer Errungenschaften nicht zu lösen vermag. Ziel der Zen-Praktizierenden ist es, „das Leben von innen her zu erfassen, anstatt es analysierend von außen verstehen zu wollen“<sup>146</sup>.

Unmittelbaren Einblick in das Sein zu gewinnen ist das angestrebte Ziel, welches durch das Hören auf die innere Erfahrung erreicht werden soll. Das im Zen-Buddhismus betonte Streben nach *satori* belegt die große Bedeutung, die dem individuellen Erleben eingeräumt wird. Suzuki zufolge sind die Begriffe Zen und *satori* gleichbedeutend. Die Zen-Philosophie sieht demnach in der unmittelbaren Erfahrung den Schlüssel zur Erkenntnis, nicht im Studium theologischer Schriften, dem Befolgen von Geboten oder dem Glauben an ein transzendentes Wesen. Grundlegend an *satori*, bzw. dem Zen-Buddhismus allgemein, ist die Skepsis gegenüber der Begrifflichkeit. Zwar sind Begriffe zur Definition von Sachverhalten notwendig, jedoch können sie die Menschen nicht tiefergehend an die Objekte heranführen. Begriffliches Wissen baut auf das Akkumulieren von Details, die jedoch untereinander isoliert bleiben und so keinen Rückschluss auf die Gesamtheit der

<sup>145</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.87-88

<sup>146</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.26-27

Dinge zulassen. Um das Ganze zu verstehen bedarf es eines schöpferischen Impulses, der über die logisch-diskursive Erörterung von Sachverhalten hinausgeht – der Intuition.<sup>147</sup>

Religion, Kunst und Metaphysik sind jene Disziplinen, die sich mit den grundlegenden Themen des Lebens befassen. Gerade hier erweist sich das intuitive Erfassen als Vorteil. Suzuki sieht in der Intuition sogar den Schlüssel zur Erkenntnis von Wahrheit. Sie ist auch Voraussetzung für die mit Begriffen arbeitenden wissenschaftlichen Disziplinen:

„Der Beitrag, den das Zen zur Entwicklung des künstlerischen Empfindens in Japan geleistet hat, besteht, kurz gesagt, in dem Wissen, daß die eigentliche Wahrheit des Lebens und der Dinge nur intuitiv und nicht begrifflich zu erfassen ist und dieses intuitive Erfassen die Basis nicht nur der Philosophie, sondern jeder Art von kultureller Aktivität darstellt.“<sup>148</sup>

Entscheidend für die Verwendung des Begriffs „Intuition“ ist der direkte Bezug auf die Wirklichkeit. Intuition erfasst das Geschehen unmittelbar, ohne auf ein von Ideen und Begriffen geprägtes Schema zurückzugreifen. Suzuki meint, dass eventuell das Wort „Fühlen“ für diesen Zustand geeigneter sei, da „Intuition“ noch zu sehr auf den Intellekt verweist. „Fühlen“ beschreibe die Verbundenheit mit der umgebenden Welt, das Sich-Identifizieren mit den Dingen, besser. Dabei ist „Fühlen“ jedoch nicht im Sinne der Psychologie zu verstehen, sondern als grundlegende menschliche Erfahrung, im einfachsten Sinne des Wortes.<sup>149</sup> An dieser Stelle gilt es festzuhalten, dass sich Suzuki Daisetz' Gebrauch des Begriffs „Intuition“ deutlich von jenem der analytischen Philosophie unterscheidet. Hier wird nicht auf den Sensualismus angespielt, sondern Intuition wird als nüchternes, wachgehaltenes Bewusstsein betrachtet. Dieser Geisteszustand bietet Orientierung im Alltag. Intuition geht über die analytisch-diskursive Ebenen hinaus und wirkt in der realweltlichen Sphäre des Lebens.

Auch der Terminus *yūgen*, den Suzuki mit „wolkenverhangene Undurchdringlichkeit“ oder „Geheimnis“ übersetzt, weist auf etwas hin, das nicht intellektuell erfassbar ist. Der Begriff entzieht sich einer klar abgegrenzten Definition, die objektiv nachvollziehbar ist. Er kann aber individuell erfahren werden. Das Gefühl ist demnach von grundlegender Bedeutung bei der Erschließung von *yūgen*. Was für den Intellekt ein Geheimnis bleibt, kann mittels Gefühl erfahren werden.<sup>150</sup>

Der Zen-Buddhismus ist ausgerichtet auf das intuitive Erfassen der Welt. Aus diesem Grund ist er

<sup>147</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.45

<sup>148</sup> Ebenda S.46

<sup>149</sup> Ebenda S.46

<sup>150</sup> Ebenda S.48

laut Suzuki Daisetz keine Philosophie im eigentlichen Sinn. Für die komparative Beschäftigung mit dieser Thematik ergibt sich hier ein interessanter Ansatzpunkt: Suzuki meint, dass jene Aspekte von Zen, die dem analytischen Denken offen stehen, sich auch mit anderen Denksystemen erschließen lassen. Zen ist nur gefühlsmäßig erkundbar. Um eine Schülerin oder einen Schüler jedoch an diese intuitive Erkenntnis heranzuführen können Zen-MeisterInnen Anlehnung an den Denksystemen des Konfuzianismus, des Shintoismus und auch der westlichen Philosophie nehmen.<sup>151</sup>

Indem die Logik und das dualistische Denken, mit der sie arbeitet, zurückgelassen werden, soll das Individuum zu einer höheren Form der Bejahung finden. Durch diese Bejahung, die nichts mit dem alltäglichen, gegensätzlichen „Ja“ und „Nein“ zu tun hat, kann der oder die Einzelne Freiheit erlangen. Diese Freiheit setzt Einheit voraus. Wo ein „Nein“ herrscht, liegt ein Ausschluss vor, eine Grenze wird gesetzt. Die Seele strebt hingegen nach Freiheit und Einheit, sie sucht nach der Bejahung. Abseits von Kategorisierungen und Beschränkungen kann sie so in ihrer reinen, unverfälschten Form bestehen. Aus diesem Grund meidet der Zen-Buddhismus Wiederholungen. Dazu gehören auch Erklärungen und andere Formen der Nachahmung. Auf diese Weise wird das Leben beschnitten, anstatt sich frei entfalten zu können.<sup>152</sup>

### 3.3.7 Kono-mama, sono-mama: „Istigkeit“

In seinem Buch *Zen und die Kultur Japans* unternimmt Suzuki Daisetz den Versuch allgemeine Aussagen über die Zen-Philosophie zu treffen. Dabei ist *satori* von zentraler Bedeutung. AnhängerInnen des Zen-Buddhismus streben danach diesen Zustand erlangen. Alltägliche Handlungen bekommen nach dem Erlangen von *satori* einen bis dahin unbekannten Sinn:

„Der solchermaßen offenkundig gewordene Sinn ist aber nicht etwas, das von außen hinzugefügt wäre. Er liegt im Sein, im Werden, im Leben als solchem. Das ist, auf japanisch, das Leben des *kono-mama* oder *sono-mama*. Kono- oder Sono-mama bezeichnet die 'Istigkeit' eines Dinges, das Wirkliche in seinem schieren 'Ist'.“<sup>153</sup>

Suzuki beschreibt hier, dass *satori* aus dem alltäglichen Leben selbst entspringt. Es ist in den Dingen selbst enthalten und muss im gegenwärtigen Moment wahrgenommen werden, in der „Istigkeit“. Der japanische Begriff *mama* kann mit „Wie-es-ist-Heit“ übersetzt werden. *Kono* bedeutet „dies“ und *sono* „das“. Suzuki sieht eine Entsprechung zwischen *kono-* bzw. *sono-mama* und dem Sanskritbegriff *tathatā*, der soviel wie „Soheit“ bedeutet.<sup>154</sup>

<sup>151</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.234

<sup>152</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.90-92, 97-98

<sup>153</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.21

<sup>154</sup> Ebenda S.21

Was hier durchschlägt ist ein weiteres Merkmal des Zen: die Skepsis gegenüber Abstraktion und Begrifflichkeit. Durch das Streben nach „Istigkeit“ soll der Mensch von verwirrenden Einflüssen des Intellekts befreit werden. Erst dann kann *satori* im Sinne einer intellektuellen, moralischen, und spirituellen Befreiung erfahren werden.<sup>155</sup> Der Blick, der gänzlich im hier und jetzt ist und sich so dem Einfluss intellektueller Verwirrungen entzieht, kann neue Facetten der Welt entdecken. Zuvor unerkannte Gegebenheiten treten in Erscheinung. Für Suzuki Daisetz zeigt sich auf diese Weise dem Künstler bzw. der Künstlerin „eine Welt voller Staunen und Wunder“.<sup>156</sup>

### 3.3.8 *Kenshō*: Einblick in die eigene Natur

Zur Methodik des Zen gehört es, dem Denken zu widerstehen. Das Denken soll „in sich selbst wohnen“, d.h. frei entschwinden können, ohne dass das Individuum an einem Gedanken festhält und so wiederum neue Gedanken hervorruft. Das Bewusstsein ist dann frei, da es nicht auf einen bestimmten Gegenstand fixiert ist. Nun kann der Geist selbst, in seiner ursprünglichen Form, betrachtet werden. Diese „Schau in das eigene Wesen“ wird auch „Buddha-Geist“ genannt.<sup>157</sup>

In diesem Zustand ist der Geist absolut wach und in der Gegenwart verankert. So ist es möglich die Welt als Ganzes in einem Gedanken zu erfassen. Dies stellt im Zen die höchste Form der Weisheit dar. Voraussetzung für diesen Bewusstseinszustand ist die Satori-Erfahrung, die nicht über logische Intelligenz erreichbar ist. *Kenshō*, was übersetzt werden kann als „Einblick in die eigene Natur“, wird von Suzuki Daisetz *satori* gleichgesetzt. Anders als z.B. in der Philosophie geht es hier nicht darum, zwei gegensätzlich Begriffe durch eine dritten auf rationale Weise zu vereinen. Zen kann eben nicht auf der Begriffsebene erfasst werden. Logik und Verstand haben laut Zen ihre Funktion in der Bewältigung des Alltags. Erkenntnis ist mit ihnen nicht zu erlangen, dazu sind sie nicht die passenden Werkzeuge. Erst wenn „der Geist in sich selbst ruht“ kann ein Zustand erreicht werden, in dem der Mensch noch nicht durch die dualistische Einteilung der Welt verwirrt ist. Um die Welt als ursprüngliche Einheit zu erfahren, versuchen Zen-BuddhistInnen an jenen Ort der Ruhe zu gelangen, in dem es keine Spaltung in Subjekt und Objekt gibt.<sup>158</sup>

Ziel des Zen-Buddhismus ist es, Einsicht in das eigene Wesen zu gewinnen. Die Seele des Individuums wird jedoch nicht zu einem Gegenstand der Betrachtung gemacht. Sie ist kein Objekt, das mittels Intellekt analysiert werden kann. Vielmehr soll das Sein als Ganzes erfahren und erfasst werden. Um dies zu gewährleisten soll der Geist frei von Konzepten und Erwartungen bleiben. Deshalb entzieht sich der Zen-Buddhismus auch kategorischen Zuschreibungen wie „mono-“ oder

<sup>155</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.21

<sup>156</sup> Ebenda S.22

<sup>157</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.78

<sup>158</sup> Ebenda S.79, 81-82



„pantheistisch“. Solche Begriffe wecken Erwartungshaltungen und hemmen den Geist daran frei zu sein.<sup>159</sup>

Der Zen-Buddhismus strebt danach einen direkten Weg zum „Wesen des Menschen“ zu gehen. Deshalb lehnt er von außen an das Individuum herangetragene Autorität ab. Die Autorität muss aus dem Inneren des Menschen kommen. Der Intellekt ist zum Erlangen dieses Ziels nicht geeignet, da er als vermittelnd erachtet wird, und somit der direkten Erfahrung im Wege steht. Stattdessen gilt es einen intuitiv erfassten Weg zu beschreiten, der dem Geist tiefen Frieden verschafft. Das Mystische im Zen wird also nicht in einer transzendenten Welt, sondern im inneren des Individuums und seines alltäglichen Lebens gesucht. Auf systematische Weise soll der Mensch dazu gebracht werden, dies zu erfassen.<sup>160</sup>

### 3.3.9 *Prajñā*: das All-Wissen

Der Terminus *prajñā* kann mit „All-Wissen“ oder „übersinnlicher Weisheit“ übersetzt werden und bezeichnet die zentrale Erkenntnisform im Zen-Buddhismus. *Prajñā* unterscheidet sich von *vijñāna*, jenem auf dem Dualismus der Subjekt-Objekt-Spaltung basierendem Wissen. Das All-Wissen bildet die Grundlage des relativen Wissens, *vijñāna*, sowohl des konkreten Alltagswissens als auch der abstrakten Schlüsse. Dabei ist sich *vijñāna* seiner Grundlage nicht bewusst, es sieht keinen Zusammenhang zwischen sich und „übersinnlicher Weisheit“. Ein Mensch, der danach strebt mehr und mehr *vijñāna* zu sammeln, findet auf diese Weise keinen Frieden. Er oder sie wird stets das Gefühl eines Mangels haben. Zen-BuddhistInnen sind bemüht jenen Mangel zu stillen indem sie den Zustand des *prajñā* kultivieren, eines „Wissens der Nicht-Unterscheidung“.<sup>161</sup>

Suzuki verwendet die Terminologie Kierkegaards wenn er über den *Prajñā*-Begriff spricht. Er bezeichnet *prajñā* als „existentielles Sinnen“. Gemeint ist eine Art des Erörterns, die nicht auf Dialektik baut, sondern auf tiefgehende Sinnsuche und Selbsterfahrung. Das so gewonnene Bewusstsein resultiert nicht (allein) auf Verandestätigkeit und wird von Suzuki als „höchste Form des Bewusstseins“, d.h. als an der Spitze einer Hierarchie stehend, betrachtet.<sup>162</sup>

Suzuki Daisetz fasst *prajñā* als die Einheit von Kontemplation, auch *shamatha*, und Intellekt, *vipashyanā*. Damit soll es Zen-BuddhistInnen möglich sein, sowohl die Vielfalt als auch die Einheit der Dinge zu erkennen. Hier kommt ein Denken der Immanenz zum Ausdruck: Ein alles verbindendes „Eine“ verwirklicht sich selbst in der Vielheit der Dinge. Dabei folgt der Lauf der

<sup>159</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.53-54

<sup>160</sup> Ebenda S.58-60

<sup>161</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.94-95

<sup>162</sup> Ebenda S.95

Dinge einerseits einem Zweck, andererseits ist auch zweckfrei. Zweckhaft ist er von einer logisch-begrifflichen Ebene aus betrachtet. Werden die Dinge in Raum und Zeit verortet, folgen sie einem bestimmten Zweck. Von der Perspektive des Zen aus betrachtet sind sie jedoch nicht zweckgebunden. Es gibt von diesem Standpunkt aus weder ein Denkendes noch ein Gedachtes, was auch die Frage nach dem Zweck der Dinge unmöglich macht.<sup>163</sup>

Suzuki Daisetz zitiert Daiju Ekai, einen Zen-Buddhisten, der im 8. Jh. lebte. Daiju beschreibt den Zusammenhang zwischen Dhara-Natur, *prajñā* und den uns umgebenden konkreten Dingen:

„Das, was alle Dinge hervorbringt, wird Dharma-Natur oder Dharmakāya genannt. Unter dem sogenannten Dharma ist der Geist alles Seins zu verstehen. Wenn dieser Geist bewegt ist, so ist alles bewegt. Wenn dieser Geist nicht in Bewegung ist, dann ist nichts in Bewegung und kein Name ist da. Die Betörten verstehen nicht, daß Dharmakāya, in sich formlos, je nach den Bedingungen individuelle Formen annimmt. Die Betörten halten das grüne Bambusrohr für Dharmakāya selbst, den gelbblühenden Baum für Prajñā selbst. Aber wäre der Baum Prajñā, so würde Prajñā identisch sein mit einem nichtempfindenden Wesen. Wäre das Bambusrohr Dharmakāya, so würde Dharmakāya identisch sein mit einer Pflanze. Aber Dharmakāya ist da, Prajñā ist da, auch dann, wenn es keinen blühenden Baum und kein grünes Bambusrohr gibt. Sonst äße man ja, wenn man Bambusschößlinge äße, Dharmakāya selbst. Solche Ansichten sind wahrlich nicht der Rede wert.“<sup>164</sup>

Die uns umgebenden Dinge sind Ausdruck davon, dass es etwas gibt, das all diese Lebewesen und Gegenstände hervorbringt. Das wir darüber wissen belegt, dass es ein alles durchziehendes Verständnis dafür gibt. Gäbe es all diese Dinge und uns selbst nicht, würde dies umgekehrt jedoch nicht bedeuten, dass auch *dharma* und *prajñā* nicht existent wären. Die Welt und ihre Lebewesen und Dinge sind materielle Verkörperungen dieser beiden Prinzipien, sie sind jedoch nicht *dharma* und *prajñā* selbst.

### **3.4 Raum und Zeit**

#### **3.4.1 Zeitlichkeit**

Suzuki Daisetz zufolge ist *satori* nicht in der Zeit, auch *shabetsu* genannt, zu verorten, sondern in der Ewigkeit, *byōdō*. Die Ewigkeit zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht durch Unterscheidungen und Bestimmungen definiert ist. Ewigkeit resultiert somit auf dem Ausschlussverfahren. Alles was nicht bestimmbar und daher zeitlich und endlich ist, wird als ewig aufgefasst. Die Ewigkeit entzieht sich demnach rational nachvollziehbaren Kategorien. Die Satori-

<sup>163</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.143-144

<sup>164</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.111

Erfahrung tritt ein, wenn sich das Universelle der Ewigkeit mit dem Individuellen, Zeitlichen, vermischt. Es ist der existentielle Zustand des „einen Gedankens“, *ichinen*, auf japanisch. Diese Erfahrung dauert nur einen Augenblick, einen kurzen Moment der „absoluten Gegenwart“ oder des „ewigen Jetzt“, in dem die Zeit auf ihre kleinste bewusst wahrnehmbare Einheit konzentriert ist. In diesem Zustand ist keine logische Abstraktion möglich, weshalb *satori* allein durch das individuelle Erleben erfassbar ist. Bewusstseinsfluss und Denken sind hier nicht aufgehoben, sondern auf einen kurzen Augenblick konzentriert.<sup>165</sup>

Suzuki Daisetz beschreibt wie Zeit und Ewigkeit wechselseitig von einander abhängen. Erst in der Ordnungsstruktur der Zeit kann die Ewigkeit ihre Wirksamkeit entfalten. Umgekehrt erhält Zeit erst in Verbindung mit der Unendlichkeit ihren Sinn:

„Um lebendig zu sein, muß die Ewigkeit in die Ordnung der Zeit eindringen, in der sie alle ihre Möglichkeiten auswirken kann, während die Zeit, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, keinen Bereich der Wirksamkeit besitzt. Die Zeit muß in die Ewigkeit eingehen, um Sinn zu gewinnen. Für sich allein ist Zeit nicht existent, sehr ähnlich der Art, wie die Ewigkeit ohnmächtig ist ohne Zeit. In unserem tatsächlichen Erleben der Ewigkeit wird das Erkennen der Zeit möglich. Damit wir die Ewigkeit erfassen, muß deshalb das Bewußtsein gerade in dem Augenblick erweckt werden, in dem die Ewigkeit den Fuß erhebt, um in die Zeit einzugehen.“<sup>166</sup>

Der im Zitat beschriebene Augenblick des Sich-bewusst-Werdens der Ewigkeit wird auch „absolute Gegenwart“ oder „Ewiges Jetzt“ genannt. Dies beinhaltet, dass im Moment *satori* weder Vergangenheit noch Zukunft von Bedeutung sind. Das Einzige was nun zählt ist das Leben, das „sich selbst lebt“. Suzuki meint hier weiters:

„Zu Beginn des intellektuellen Erwachens glauben wir, eine große Heldentat zu vollbringen, wenn wir die Wirklichkeit in den Rahmen von Raum und Zeit zwängen. Wir denken nicht, daß sich hieraus eine geistige Tragödie ergeben könnte“<sup>167</sup>

Raum und Zeit werden hier als abstrakte Verstandeskategorien betrachtet, die als starres Schema an die Wirklichkeit angelegt werden. Sind sind notwendig um sich in der Welt orientieren zu können, jedoch versperren sie oft den Blick auf das, was direkt vor uns liegt. Dabei schreibt Suzuki Daisetz dem Raum das Attribut unendlicher Ausdehnung zu, während sich die Zeit durch ständige Verwandlung auszeichnet. Diese beiden Eigenschaften können nicht miteinander in Einklang gebracht werden. Wird der Fokus auf die räumliche Perspektive gelegt, steht die Suche nach

<sup>165</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.62

<sup>166</sup> Ebenda S.63-64

<sup>167</sup> Ebenda S.64

Stabilität und Einheit im Vordergrund. Dies widerstrebt dem Zeitgefühl des Menschen, das immer nur den jeweiligen Augenblick fassen kann.<sup>168</sup>

### 3.4.2 Die Stille

Stille steht für Suzuki Daisetz in direktem Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Zeit und Ewigkeit, sprich der Satori-Erfahrung. Dabei bezieht er sich auf einen 1946 im Hibbert Journal veröffentlichten Artikel von Ethel M. Rowell. Die Autorin beschreibt Stille als „zeitlose Zeit“, die im gegenwärtigen Augenblick erfahren werden kann. Sie gleicht einem „Augenblick, der zur Ewigkeit wird“. Im Moment der Stille spiegelt sich demnach die gesamte Unendlichkeit wider. Somit steht das Erleben der Stille in direktem Zusammenhang mit *satori*. Suzuki schlägt hier eine Parallele zu Rowell, für die das unmittelbare Leben in der Gegenwart Voraussetzung für die Gotteserfahrung ist.<sup>169</sup>

Für Suzuki Daisetz besteht ein Unterschied zwischen *satori* und dem Begriff „Empfindung“. Letzterer suggeriert einen Dualismus zwischen objektiver Gegenwart und der Wahrnehmung des Subjekts. *Satori* ist hingegen der Augenblick selbst, ohne Differenzen. Das menschliche Bewusstsein entwickelt aus alltäglichen Erfahrungen eine Zeitfolge. Diese wird dann wie ein Raster über die als objektiv geltende Wirklichkeit gelegt. Auf diese Weise wird eine dualistische Kluft zwischen dem Denken bzw. Bewusstsein und der Materie geschaffen, die der (Selbst-)Erkenntnis im Sinne des Zen-Buddhismus im Wege steht. Aus diesem Grund empfiehlt Suzuki „Gedankenfreiheit“ um diese dualistische Kluft gar nicht erst entstehen zu lassen.<sup>170</sup>

Suzuki Daisetz fasst Stille bzw. Schweigen als wesentliches Merkmal ostasiatischer Kulturen auf. Er versteht diese Eigenschaft folgendermaßen:

„Wenn ich sagen, der Osten sein mystisch, so meine ich damit nicht, der Osten sein phantastisch, irrational und völlig außerhalb des Bereiches verstandesmäßigen Begreifens. Ich will damit nur sagen, daß in dem Wirken des östlichen Geistes etwas Ruhiges, Stilles, Schweigendes und Unstörbares ist, ein ständiger Blick in die Ewigkeit. Solche Stille und Schweigsamkeit beruht keineswegs auf Tatenlosigkeit oder Trägheit. Das östliche Schweigen ist nicht das Schweigen der Wüste, die alles Leben bar ist, nicht die eines Leichnams, der dem ewigen Schlaf und Zerfall anheim fällt. Es ist das Schweigen des 'ewigen Abgrunds', in welchem alle Gegensätze und Bedingungen begraben sind; es ist das Schweigen Gottes, der tief versunken in der Betrachtung seiner vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Werke stumm thronet in vollkommener

<sup>168</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.65

<sup>169</sup> Ebenda S.74

<sup>170</sup> Ebenda S.75, 77

Einheit und Allheit. Es ist 'die Stille des Donners' mitten im Lodern und Aufruhr sich kreuzender elektrischer Ströme. Diese Art von Schweigen durchdringt alles östliche Wesen.“<sup>171</sup>

Die Stille ist demnach eine allen Aktivitäten und Äußerungen zugrunde liegende Essenz. Sie ist nicht passiv, doch scheint sie auch nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes schöpferisch zu sein. Vielmehr ist sie die Voraussetzung von Aktivität und Passivität überhaupt. Die Stille durchzieht die dualistische Welt, lässt sich von ihr jedoch nicht bestimmen. Somit ist sie der Schlüssel zur Auflösung von Dualismen und verweist auf ein Sein in Einheit mit allem.

### 3.4.3 Die Leere

Auch wenn zen-buddhistische Anekdoten häufig Leere und das Nichts thematisieren, kann *satori* nicht mit diesen Begriffen gleichgesetzt werden. Eher das Gegenteil ist der Fall. Zen baut auf die individuelle Erfahrung, die sich eben nicht durch Leere auszeichnet. Vielmehr soll die Unmittelbarkeit und Vielfalt der Möglichkeiten aufgezeigt werden:

„'Das ursprünglich Reine' ist das nicht Bedingte, nicht Unterschiedene, das bar ist jeder Begrenzungen. Es ist eine Art von Überbewußtsein, in dem es kein Gegenüber von Subjekt und Objekt gibt und dennoch ein vollkommenes Gewahrsein aller Dinge besteht. In gewissem Sinne ist das 'ursprünglich Reine' Leere, aber eine Leere, die mit Vitalität geladen ist. So sein ist deshalb der Zustand der Selbst-Identität von Leere und Nicht-Leere. So sein ist nicht ihre Synthese, sondern ihre Selbst-Identität, wie sie konkret in unserer täglichen Erfahrung konkretisiert ist.“<sup>172</sup>

Leere und Nicht-Leere sind demnach als eine Einheit zu verstehen, jedoch nicht im Sinne einer Synthese, sondern als eine ursprüngliche Einheit, vor der Trennung in zwei sich wechselseitig ausschließende Pole. Dieser Zustand wird durch die Verbindung mit dem „kosmischen Unbewussten“ hervorgerufen. *Shūnyatā*, ist ein anderer Ausdruck dafür. Unter dem Gesichtspunkt der Zeit betrachtet bedeutet *shūnyatā* „Leere“. Es ist jedoch eine Form der Leere, die mit *satori* gleichgesetzt werden kann.<sup>173</sup>

Die im Zen-Buddhismus stark ausgeprägte Tendenz, sich begrifflicher Determinierung widersetzen zu wollen ist ein Akt der Befreiung. Keine künstlichen Regeln sollen den Menschen davon abhalten, ohne Vorbehalte er selbst zu sein. Die Zen-Philosophie geht davon aus, dass es immer etwas gibt,

---

<sup>171</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.46

<sup>172</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.86

<sup>173</sup> Ebenda S.104

das sich der Begrifflichkeit entzieht und nicht auf diese Weise ausgedrückt werden kann.<sup>174</sup> Ist der Umgang mit Worten auch zentral in der Bewältigung des Alltags, können metaphysische und erkenntnistheoretische Fragen auf diese Weise allein nicht ergründet werden:

„Jede Spur von Begrifflichkeit muß auf oft schmerzhafter Weise ausgelöscht werden. Was der Mensch bisher am meisten geliebt hat, muß fortgeworfen werden, wie auch die Verneinung selbst verneint werden muß, bis überhaupt nichts zur Verneinung übrig bleibt. Dies ist das große Nirvana.“<sup>175</sup>

Die Methodik des Zen-Buddhismus ist demnach eine radikale Verneinung. Begriffe wie „Nicht-Geist“ und „Leere“, die durch diese Methode erreicht werden sollen, wirken auf den ersten Blick nihilistisch. Ziel ist es jedoch sämtliche Reste rationalen Denkens auszuräumen, das den Suchenden oder die Suchende an der Satori-Erfahrung hindern könnte.<sup>176</sup>

#### 3.4.4 Der Nihilismus-Vorwurf

Suzuki Daisetz sieht den Zen-Buddhismus nicht als eine nihilistische Philosophie, wenn auch einige Anekdoten und Aussagen von Zen-Meistern zu einer solchen Interpretation verleiten:

„Ein Meister pflegte hie und da zu sagen: 'Ich verstehe Zen nicht. Ich habe hier nichts zu beweisen. Steht deshalb nicht so herum und wartet nicht darauf, daß ein Etwas aus dem Nichts werde! Werdet erleuchtet durch euch selbst, wenn ihr wollt! Gibt es irgendetwas zu erfassen, so erfaßt es durch euch selber!'“<sup>177</sup>

Einer Legende zufolge soll Bodhidharma, der erste Patriarch des Zen-Buddhismus, auf die Frage, welchen heiligen Grundsätzen seine Lehre folge, geantwortet haben: „'Weite Leere und nichts Heiliges darin.'“<sup>178</sup> Es geht also nicht um etwas „Heiliges“, sondern um etwas, das hier unter dem Begriff „Leere“ gefasst wird. Zen ist jedoch keine „Philosophie der Verneinung“. Ziel ist es das Lebendige zu erfassen, was jedoch nicht mittels Intellekt von statten gehen kann. Die nihilistisch wirkenden Aussagen der Zen-MeisterInnen stellen vielmehr einen Versuch dar, das analytisch-begriffliche Denken zu verwirren um so eine intuitive Herangehensweise an die Ergründung des Seins möglich zu machen:

„Wollen wir zur wirklichen Welt der Dinge gelangen, so müssen wir sie so betrachten, als sei diese Welt noch

<sup>174</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.114-115

<sup>175</sup> Ebenda S.115

<sup>176</sup> Ebenda S.116

<sup>177</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.66

<sup>178</sup> Ebenda S.67

unerschaffen, als sei das Bewußtsein vom Dies und Nichtdies noch nicht erwacht und der Geist noch erfüllt von seiner eigenen Identität, will sagen von Gelassenheit und Leere. Dies ist eine Sphäre der Verneinung, aber sie führt zu einer höheren oder unbedingten Bejahung inmitten von Verneinungen. Schnee ist nicht weiß, der Rabe nicht schwarz, jedoch ist jedes in sich selbst weiß oder schwarz. Hier versagt unsere Alltagssprache, um den genauen Sinn der Auffassung des Zen auszudrücken.“<sup>179</sup>

Die Verneinung ist hier ein Mittel um das Individuum aus den gewohnten Denkmustern herauszureißen. Es ist der Versuch die Welt so wahrzunehmen, wie sie war, bevor der Mensch ein begriffliches Raster über sie gelegt hat und es nicht mehr möglich war sie jenseits von Dualismen zu betrachten.

Zen versteht sich selbst als lebendige Wirklichkeit, es geht als nicht darum „geistigen Selbstmord“ zu begehen und das Bewusstsein ohne Inhalte zurück zulassen. Zen möchte sich durch sich selbst beweisen, ohne auf Abstraktion und andere Formen der Begrenzung. Ziel der Zen-Praktizierenden ist es, mit dieser lebendigen Wirklichkeit eine Verbindung einzugehen. Dies kann jedoch nach Annahme des Zen-Buddhismus nicht gelingen, indem das Individuum auf eine bestehende erkenntnistheoretische Formel zurückgreift. Stattdessen wird der Mensch dazu angeregt sich jenen Paradoxien zu stellen, die ihm im Leben begegnen. Das ist jedoch erst möglich, wenn die dualistischen Konzepte von „ja“ und „nein“, „mein“ und „dein“ usw. zum Schweigen gebracht wurden.<sup>180</sup>

Der Zen-Buddhismus orientiert sich an realen Dingen. Dies ist für Suzuki ein weiteres Argument, warum Zen nicht nihilistisch ist. Die Logik und die von ihr gebrauchten Begriffe hingegen greifen in letzter Hinsicht ins Leere:

„Nihilismus ist nicht Zen, denn weder der Bambusstock noch irgendein anderer Gegenstand können abgetan werden, wie Worte und Logik. Dies ist der Punkt, den wir beim Studium des Zen nicht übersehen dürfen.“<sup>181</sup>

#### 3.4.5 Shin-in, ki-in: spiritueller Rhythmus

Die Satori-Erfahrung entzieht sich dem analytischen Denken, sie entspricht eher einem Gefühl, das „etwas Geheimnisvolles“ in uns in Erscheinung tritt. Zen ist vorhanden, wenn es zu diesem Gefühl kommt. In der Ästhetik geht es um das Erfassen und nachvollziehen der rhythmischen Bewegungen von *satori*. Die Begriffe *shin-in* und *ki-in*, die mit dem Ausdruck „spiritueller Rhythmus“ übersetzt werden können, weisen darauf hin.<sup>182</sup>

<sup>179</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.69-71

<sup>180</sup> Ebenda S.72, 74-76

<sup>181</sup> Ebenda S.93

<sup>182</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.47

Bei *satori* handelt es sich um eine Erfahrung, die das Individuum machen muss – nicht um eine Technik, die logisch erfassbar ist und somit schrittweise erlernbar. Es bedarf des direkten Kontakts um in die tieferen Geheimnisse des Lebens und der uns umgebenden Dinge vorzudringen. Dieses unmittelbare Erleben ist nicht nur Voraussetzung für das Schaffen von Kunst, sondern generell für das Erlangen von Perfektion:

„Jede Kunst hat ihr Geheimnis, ihren spirituellen Rhythmus, ihr *myō* (*miao*), wie die Japaner sagen würden. Und eben das ist es, was die innige Beziehung des Zen zu allen Zweigen der Kunst ausmacht. Der echte Künstler ist wie der Zen-Meister jemand, der das *Myō* der Dinge erkennend zu würdigen weiß.“<sup>183</sup>

Laut Suzuki Daisetz sind die Begriffe *myō*, *yūgen* und *gemmyō* Synonyme für einander. Einer ästhetischen Theorie nach verkörpern sämtliche bedeutende Kunstwerke das „Geheimnisvolle“ in dem uns umgebenden Leben, sie stellen etwas Ewiges in einer sich ständig wandelnden Welt dar. Suzuki sieht den Zusammenhang zwischen Kunst, *yūgen* und *satori* folgendermaßen:

„Wo Satori aufblitzt, da werden schöpferische Energien frei; und wo diese schöpferische Energie empfunden wird; da atmet die Kunst *Myō* und *Yūgen*.“<sup>184</sup>

Demnach kann *satori* als kreativer Impuls verstanden werden. Nehmen Kunstschaffende diesen Impuls wahr und integrieren ihn in ihr Werk, dann ist ihre Kunst von *myō* bzw. *yūgen* durchdrungen. Diese Kunstwerke sind im Einklang mit *ki-in*, dem „spirituellen Rhythmus“. RezipientInnen dieser Kunst können durch sie *myō* oder *yūgen* gefühlsmäßig erfahren. Dieser von Suzuki als „geheimnisvoll schöpferischer Impuls“ bezeichnete Rhythmus wurde durch den Zen-Buddhismus Bestandteil der japanischen Kunst.<sup>185</sup>

### **3.5 Zen und Kunst**

Kunst zeichnet sich für Suzuki durch Unmittelbarkeit aus, durch spontanes Schaffen, das sich dem Einfluss des Intellekts entzieht:

„Der Künstler schafft Formen und Klänge aus Nichtform und Nichtklang, und in dem Maße, wie ihm dies gegeben ist, stimmt seine Welt mit der des Zen überein.“<sup>186</sup>

<sup>183</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.47

<sup>184</sup> Ebenda S.48-49

<sup>185</sup> Ebenda S.48

<sup>186</sup> Ebenda S.22



Durch das Folgen der eigenen Intuition schafft die Künstlerin bzw. der Künstler Werke, die durch das starke Wahrnehmen der „Istigkeit“ der Dinge dem Zen-Weg ein Stück weit entsprechen. Während Kunst jedoch auf äußere Mittel, wie Musikinstrumente oder Malutensilien, angewiesen ist, bedarf es zur Zen-Praxis allein des eigenen Körpers. Suzuki Daisetz drückt das Verhältnis zwischen Zen und der uns umgebenden Wirklichkeit folgendermaßen aus:

„Zen projiziert sich selbst auf die unendliche Leinwand von Zeit und Raum, wie die ziehenden Wildgänse ihre Schatten auf das Wasser unter ihnen werfen, ohne das in irgendeiner Weise im Sinn zu haben, während das Wasser die Gänse ebenso natürlich und absichtslos widerspiegelt.“<sup>187</sup>

Zen verfolgt demnach keine Absicht. Es manifestiert sich in der materiellen Welt, in der Kunst und in den Körpern der Zen-SchülerInnen, ohne etwas Bestimmtes zu wollen. Praktizierende des Zen-Buddhismus leben in gewisser Weise Kunst, da sie ihre gesamte Existenz schöpferisch gestalten möchten. Sich selbst als einen unbehauenen Stein betrachtend meißeln sie nach und nach eine Gestalt heraus. Diese Analogie zur Bildhauerei, verdeutlicht die Bedeutung der Arbeit an sich selbst. Der oder die Zen-SchülerIn ist gleichzeitig Subjekt und Objekt dieser Arbeit.

Suzuki Daisetz zufolge müssen die sinnlich erfahrbare Welt und die des Intellekts sowohl in der Kunst als auch im Zen-Buddhismus als eine Einheit verstanden werden:

„Es ist schwierig, diesen Bewußtseinsmoment zu beschreiben, in dem die Polarisierung aufhört oder vielmehr einsetzt, denn diese einander widersprechenden Begriffe sind dort anwendbar, ohne daß logische Unannehmlichkeiten entstünden. Der Dichter und das religiöse Genie erleben dies tatsächlich; und je nach der Art des Umgangs mit diesem Erleben wird entweder Bashōs Haiku oder eine Zen-Äußerung daraus.“<sup>188</sup>

Erkenntnis, ein von Dualismen befreiter Moment, das Eins-Sein mit Welt und eine in sich schlüssige Logik werden sowohl von Zen-BuddhistInnen als auch von KünstlerInnen erfahren. Sie gehen jedoch unterschiedlich mit dieser Erfahrung um. Daraus folgt, dass zwischen Kunst und Religion im intuitiven emotionalen Erleben Parallelen bestehen. Die Schlüsse, die aus diesen Erlebnissen gezogen werden, unterscheiden sich jedoch voneinander. Kunst hat eine andere Zielrichtung als der Buddhismus, nicht Erkenntnis und die Befreiung von Leid stehen im Mittelpunkt, sondern das ästhetische Gefühl. Auch wenn das Noh-Theater und Cages Werke von in der Zen-Philosophie zentralen Ansätzen wie *satori* oder *yūgen* ausgehen, dienen diese hier dem

---

<sup>187</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.22

<sup>188</sup> Ebenda S.70

Kunstwerk und erfüllen somit einen ästhetischen Zweck.

Suzuki Daisetz sieht große Parallelen zwischen dem Zen-Buddhismus und den japanischen Künsten, insbesondere dem Schwert-Weg. Die Ähnlichkeiten beziehen sich auf den Umgang mit theoretischem und technischen Können, das auf Durchdringung der Wirklichkeit abzielt:

„Dem Erlernen der Technik entspricht im Zen das intellektuelle Durchdringen der Philosophie, und auf beiden Wegen ist die Beherrschung dieser 'technischen' Seite keineswegs schon die ganze Schulung. Beide verlangen von uns, daß wir dann zur wahren Wirklichkeit – zur Leere, zum Absoluten – vordringen. Alles, was von bloß relativer Wirklichkeit ist, wird dabei transzendiert.“<sup>189</sup>

Die „Leere“ bzw. das Loslassen von relativer Erkenntnis ermöglicht es demnach, zur eigentlichen Wirklichkeit vorzudringen.

### 3.5.1 Das *haiku*

Das *haiku* ist eine 17-zeilige Gedichtform, die kürzeste weltweit. Es entstand in Japan, ist jedoch heute global mehr oder weniger bekannt. Im Zentrum steht der emotionale Gehalt. Suzuki schreibt bezüglich des *haikus*:

„An jenem äußersten Punkt, in dem Leben und Tod sich berühren, stoßen wir einfach einen Schrei aus, oder handeln, aber wir fangen nicht an zu argumentieren und halten keine Ansprachen. Gefühle lassen sich nicht begrifflich behandeln und das Haiku ist nicht das Produkt intellektueller Analyse.“<sup>190</sup>

Das *haiku* wird hier als eine Form verstanden, die jenes grundlegende Gefühl zwischen Leben und Tod darzustellen. Es erweckt Gefühle und Stimmungen, verweigert sich jedoch der begrifflichen Analyse seiner einzelnen Bestandteile.

Suzuki Daisetz bezieht sich auf R.H. Blyth, wenn er das *haiku* als „Ausdruck einer zeitweiligen Erleuchtung“ bezeichnet, „in der Einblick in das Leben der Dinge“ gewonnen werden kann.<sup>191</sup> Mittels dieser literarischen Form sollen LeserInnen, zumindest einen Moment lang, tiefer in die Wirklichkeit eintauchen können. *Dharma*, jene Ordnung, der alles auf dieser Welt unterliegt, spiegelt sich in jedem Ding wider. Das *haiku* versucht dies aufzuzeigen, möglichst ohne daran Veränderungen intellektueller oder emotionaler Art vorzunehmen. Dennoch ist das *haiku* zutiefst

<sup>189</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.344

<sup>190</sup> Ebenda S.54

<sup>191</sup> Ebenda S.56

subjektiv. Das beschriebene Objekt wird nicht als vom Autor bzw. von der Autorin getrennt wahrgenommen. Subjekt und Objekt bilden eine Einheit an der auch die LeserInnen teilhaben. Auf diese Weise soll die „Soheit der Dinge“ verdeutlicht werden, jedes Ding soll als das wahrgenommen werden was es ist:

„In christlicher Ausdrucksweise würde man sagen: Gott in einem Engel als Engel und in einem Floh als Floh sehen.“<sup>192</sup>

Suzuki Daisetz plädiert dafür deutlich zwischen dem *haiku* und Zen zu unterscheiden. Auch wenn das *haiku* durch den Zen-Buddhismus geprägt ist, gehört es in den Bereich der Dichtung und arbeitet mit Begriffen.<sup>193</sup> Suzuki zufolge ist es grundsätzlich möglich, sich *satori* über die Sprache und über das Handeln zu nähern. Unter sprachlicher Annäherung sind jedoch nicht die Herangehensweisen der Dialektik oder Linguistik gemeint. Sprachliche Äußerungen des Zen basieren immer auf konkreten Erfahrungen.<sup>194</sup>

Das *haiku* zielt darauf ab intuitiv erfasst zu werden, es soll keine Idee vermitteln. Durch ein sprachlich erwecktes Bild, wird direkt auf die Intuition der LeserInnen verwiesen. Das im *haiku* verwirklichte Bild stellt nicht etwas dar, sondern drückt die Erfahrung des Autors bzw. der Autorin aus. Der „Umweg“ mittels *haiku* wird gewählt, da diese Erfahrung zu persönlich und intim ist, um sie direkt mitzuteilen. Die Bilder dieser Gedichtform können jedoch nur von jemanden verstanden werden, der diese intuitive Einsicht bereits selbst einmal gewonnen hat. LeserInnen, welche dieser Erfahrung (noch) nicht haben, deuten das *haiku* mittels ihres Intellekts, was zu einer Fehlinterpretation führt. Durch die sprachliche Analyse bleiben RezipientInnen an der Oberfläche ihres Bewusstseins. Erst durch das intuitive Erfassen dringen sie in die Ebene des Nicht-Bewusstseins vor. Durch das Aufgeben des begrifflichen Denkens, können LeserInnen ihrer Intuition folgen um den Kern des *haikus* zu erfassen. Suzuki Daisetz bezweifelt jedoch, dass die durch diese Gedichtform erweckten Bilder auch von nicht in Zen-Buddhismus geschulten LeserInnen erkannt und verstanden werden können.<sup>195</sup>

Die Mannigfaltigen Interpretationsmöglichkeiten des *haiku* verdeutlichen, dass jedes Individuum die Welt auf seine eigene Weise erfährt. Der Originaltext ist so wie er ist niedergeschrieben, er kann jedoch von jeder Rezipientin und jedem Rezipienten anders gelesen werden. Es gibt demnach keine objektive Interpretation der Wirklichkeit. Genau dies wird durch das *haiku* verdeutlicht und stellt seine Besonderheit dar.<sup>196</sup>

<sup>192</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.56

<sup>193</sup> Ebenda S.57

<sup>194</sup> Ebenda S.10-11

<sup>195</sup> Ebenda S.69, 71

<sup>196</sup> Ebenda S.75

Suzuki Daisetz zieht einen Vergleich zwischen dem heutigen Leben und jenem zu Bashōs Zeiten. Dabei stellt er fest, dass das subjektive Empfinden zunehmend an Raum verliert. In einer Gesellschaft in der in erster Linie objektivierbare Aussagen zählen, verliert das Gefühlte an Akzeptanz. Menschen haben damit Schwierigkeiten, ihren Emotionen zu deuten und mit ihnen umzugehen. Dies erschwert auch eine differenzierte Deutung des *haikus*:

„Wir heutigen sind gehalten, uns den 'harten Fakten' oder den 'objektiven Wahrheiten' zu stellen – die uns allerdings innerlich verknöchern lassen. Wo nichts Weiches mehr ist, keine Subjektivität, da verabschiedet sich das Poetische; in endloser Sandwüste kann es kein frisches Grün mehr geben. In Bashōs Tagen war das Leben noch nicht so prosaisch und hektisch.“<sup>197</sup>

Suzuki Daisetz bemerkt, dass die im *haiku* beschriebene Szene nichts über den Gehalt des Gedichtes aussagen kann. Um das *haiku* zu verstehen muss der Leser oder die Leserin, die im Gedicht durchscheinende Erfahrung des *satori* bereits selbst gemacht haben. Es soll hier ein inneres Erlebnis vermittelt werden. Dabei setzt Suzuki *satori* mit Zen gleich.<sup>198</sup>

### 3.5.2 Der Tee-Weg

Der Tee-Weg, auf japanisch *sadō*, beztachtet die Zubereitung und das Trinken von Tee als ästhetisches Ereignis. Wörtlich übersetzt handelt es sich dabei um den „Weg zur Kunst der Tee-Zeremonie“<sup>199</sup>. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit ist v.a. der psychologische Aspekt der Tee-Zeremonie von Bedeutung. Es wird versucht einen Bewusstseinszustand, den Suzuki als „Psychosphäre“ beschreibt, gezielt hervorzurufen und zu verfestigen. Dieser Zustand zeichnet sich durch „stille Passivität“ aus, dabei bleibt das Bewusstsein jedoch wach und aufnahmefähig um detailliert Reize aus der, das Individuum umgebenden, Umwelt wahrzunehmen. Hier wird auf das buddhistische Konzept *chittagochara* Bezug genommen. Dabei handelt es sich um einen Bewusstseinszustand dem alle Tätigkeiten und Aktivitäten angepasst werden. Das sogenannte „Geist-“ oder „Bewusstseins-Feld“ wird auf chinesisch als *ching*, *ching-chieh* oder *chinga-ai* bezeichnet und entspricht dem japanischen Begriff *kōgai*.

„Das Wesentliche an der so erzeugten Geistesverfassung oder Psychosphäre ist der hier realisierte Geist der Armut, in dem alle Formen der Dualität aufgehoben sind – Subjekt und Objekt, gut und böse, Recht und

<sup>197</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.83-84

<sup>198</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.166, 168

<sup>199</sup> Übersetzt von Hashi Hisaki in einer persönlichen Unterredung mit der Autorin.

Es handelt sich demnach um einen Zustand der inneren Gelassenheit, in dem sämtliche moralische und erkenntnistheoretische Schablonen, die sonst notwendig sind um sich im Alltag zurecht zu finden, fallen gelassen werden. Im Moment dieses Bewusstseins kann die Welt ohne Polaritäten wahrgenommen werden. Es ist ein unmittelbares im Sein sein.

Der hier beschriebene psychische Zustand wird von Suzuki Daisetz auch als „Armut“ bezeichnet. Dabei bezieht er sich auf die Prajñāpāramitā-Lehre. Die Psychosphäre geht mit Leere einher, da das Bewusstsein so sehr mit der Wahrnehmung des aktuellen Geschehens beschäftigt ist, dass nichts weiteres mehr Platz hat. Dieses Konzept wird in der japanischen Kunst, wie etwa der Tee-Zeremonie, umgesetzt und findet in *sabi* und *wabi* seine ästhetische Entsprechung.<sup>201</sup>

Neben Harmonie, Ehrerbietung und Reinheit ist Stille ein Grundelement des Tee-Wegs. Erst durch sie erhält die Zeremonie ihren Sinn. Die Tee-Zeremonie ist geprägt von einer sich ausbreitenden Atmosphäre der Stille, die den meditativen Zustand fördert und vertieft. Suzuki hält jedoch fest, dass das Gefühl der Stille im Subjekt selbst entsteht. Der Tee-Raum und seine Gestaltung ist dabei die nach außen gekehrte Manifestation dieser inneren Erfahrung.<sup>202</sup>

Das japanische Wort *jaku* kann mit „still sein“ oder „einsam sein“ übersetzt werden. Im Zusammenhang mit dem Zen-Buddhismus erhält es jedoch eine tiefergehende Bedeutung. Es wird zum Sinnbild für einen Zustand jenseits von Geburt und Tod und symbolisiert so die spirituelle Erkenntnis des Menschen. *Metsu jaku* bedeutet „absolute Stille“, was jedoch keineswegs mit nihilistischer Selbstauflösung gleichgesetzt werden kann. Eine solche Interpretation würde die Intention des Zen-Buddhismus missverstehen.<sup>203</sup>

### 3.5.3 Der Schwert-Weg

Auf ganz konkrete Weise ergibt sich ein Zusammenhang zwischen dem zen-buddhistischen Denken und *kendō*, dem Schwert-Weg der Samurai. Bei dem Ausdruck „Schwert-Weg“ handelt es sich um eine Wort-für-Wort-Übersetzung des japanischen Terminus. Gemeint ist dabei im engeren Sinne die Kunstfertigkeit des Fechtens mit dem Schwert. In weiterer Folge zielt *kendō* jedoch auf das ganzheitliche Menschsein im Leben der Praktizierenden ab.

<sup>200</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.123

<sup>201</sup> Ebenda S.124

<sup>202</sup> Ebenda S.134-135

<sup>203</sup> Ebenda S.137

Die hinter den Begriffen „Soheit“ und „Leere“ verborgenen Konzepte werden von ihnen während des Schwert-Kampfes direkt erfahren. Im Mittelpunkt steht hier nicht die philosophische Erörterung, sondern der Erfahrungsaspekt, da es während des Kampfes im wahrsten Sinne des Wortes um Leben und Tod geht. In der Philosophie wird auf begrifflicher Ebene gekämpft, unterschiedliche Konzepte werden erörtert und logisch-argumentativ überprüft. Im Schwertkampf bleibt für eine solche Vorgehensweise keine Zeit, es muss im gegenwärtigen Moment direkt gehandelt werden.<sup>204</sup>

Suzuki Daisetz bezieht sich auf Takano Hiromasa, der neben der technischen in erster Linie die spirituelle Komponente des Schwert-Kampfes betont. Im *kendō* wird ein Bewusstseinszustand, der sich durch „Ichlosigkeit“ bzw. das „Nicht-Ich“, auf japanisch *muga* und im Sanskrit *anātman* genannt, auszeichnet. Dieser Zustand des „Nicht-Denkens“ (*munen*), des „Nicht-Geistes“ (*mushin*) bzw. der „Nicht-Reflexion“ (*musō*) bewirkt einen freien Fluss des intuitiven Handelns. Dies ist möglich, da keine Ideen, Gefühle oder Gedanken störend einwirken.<sup>205</sup>

Eine weitere, mit dem „Nicht-Ich“ unmittelbar zusammenhängende, Gemeinsamkeit ist das Streben nach der Überwindungen des Dualismus von Leben und Tod. Während des Schwertkampfes wird dem Subjekt die fundamentale Bedeutung eines wachen Bewusstseins praktisch und auf drastische Weise vor Augen geführt. Verlässt der Samurai den Bewusstseinszustand des Nicht-Ichs, kann daraus eine minimale Unaufmerksamkeit entstehen, die eventuell sogar tödlich endet. Durch das Nachverfolgen auftauchender Gedanken verlässt das Subjekt jene Ebene, in der es mit dem Objekt eins ist, die Welt wird wieder dualistisch wahrgenommen. Das von Lao-Zi propagierte „Tun durch Nicht-Tun“ ist nur im Bewusstseinszustand des Nicht-Ichs möglich.<sup>206</sup>

Die im Zustand des „Nicht-Geistes“ verwirklichte Wahrnehmung jenseits aller Dualismen verleiht dem Subjekt Freiheit. Diese Freiheit besteht darin, nicht mehr Plänen zum Sieg bzw. zur Vermeidung einer Niederlage folgen zu müssen. Hierin liegt die eigentliche Kunst des Schwert-Kampfes, die eine praktische Umsetzung der Zen-Philosophie darstellt. Das Ich mit seinen Ängsten und Wünschen gilt als Ursache aller Konflikte. Das Schwert sollte demnach das eigene Ich bekämpfen:

„Solange ein Mann noch von dem Gedanken besessen ist, seinen Feind zu besiegen, wird sein Geist völlig in Atem gehalten von allerlei Überlegungen und Plänen, die ans Ziel führen könnten. Ist der Feind jedoch in bloßer Technik und Taktik überlegen, was sehr wohl sein kann, dann wird am Ende nicht er unterliegen. Sind beide einander ebenbürtig, werden sie sich schließlich gegenseitig töten. Wo ein Plan auf einen Plan trifft, ist dies fast unvermeidlich. Deshalb geht der vollkommene Schwertfechter über alle Dualismen hinaus, und erst

<sup>204</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.316

<sup>205</sup> Ebenda S.318

<sup>206</sup> Ebenda S.324-325

Suzuki Daisetz zieht eine Analogie zwischen Schwert-Kampf und Zen-Buddhismus. Während erster ein Kampf auf Leben und Tod ist, der ständige Aufmerksamkeit und Präsenz erfordert, entspricht letzterer dem Ringen mit *nirvāna* und *samsāra*, der ständigen Wiederkehr von Geburt und Tod. Daraus ergibt sich, dass der oder die Samurai über Leben und Tod stehen muss, er oder sie muss jede Form des Kämpfens ablegen. BuddhistInnen müssen hingegen gegenüber *nirvāna* und *samsāra* eine „transzendierende“ Haltung einnehmen. Nicht Gleichgültigkeit, sondern vielmehr eine Position, die den Dualismus überschreitet, wird verlangt. Es liegt die Grundannahme vor, dass beide Seiten einer Dichotomie einander bedingen, weshalb das Scheitern des einen Pols notwendigerweise auch das Scheitern des anderen bedeutet. Nur eine transzendente Position, die außerhalb des Denkens in Dichotomien angesiedelt ist, kann Abhilfe schaffen. Während BuddhistInnen danach streben *nirvāna* und *samsāra* zu durchbrechen, wird im Schwert-Kampf versucht die dualistische Sicht auf Leben und Tod zu durchbrechen, indem weder positive noch negative Gedanken gehegt werden.<sup>208</sup>

Der hier beschriebene Geisteszustand gleicht dem Wasser, das nie verweilt, sondern ständig in Bewegung bleibt. Im Buddhismus wird diese Verfassung *shūnyatā* genannt, was mit „Leerheit“ übersetzt wird. Durch dieses Nicht-Anhaften können sämtliche Hindernisse spielend überwunden werden.<sup>209</sup> Dies rückt die metaphysische Komponente des *kendō* in den Vordergrund. Kosmische Prinzipien wie *yīn* und *yáng* sowie das *tao* sind für die Kunst des Schwert-Kampfes zentral.<sup>210</sup>

#### 3.5.4 Wabi: transzendente Abgelöstheit

Japanische Kunst zeichnet sich laut Suzuki Daisetz u.a. durch den sogenannten „Eine-Ecke“-Stil aus. Bei diesem, durch den Künstler Bayen Ma Yüang (1175-1225) etablierten, Stil steht die sparsame Darstellung von Formen auf Seide oder Papier im Vordergrund. Mit möglichst wenigen Linien soll das Gemalte Gestalt annehmen. In dieser Hinsicht besteht eine Parallele zwischen dem „Eine-Ecke“-Stil und der Tradition des „sparsamen Pinsels“ in Japan. Beide ästhetische Herangehensweisen sind vom Denken des Zen-Buddhismus geprägt.<sup>211</sup>

Der „Eine-Ecke“-Stil kann als die künstlerische Verwirklichung eines unter dem Namen *wabi* bekannten Konzepts interpretiert werden. Suzuki beschreibt *wabi* als „transzendente Abgelöstheit

<sup>207</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.325

<sup>208</sup> Ebenda S.330 und 332

<sup>209</sup> Ebenda S.334-335

<sup>210</sup> Ebenda S.341

<sup>211</sup> Ebenda S.24-25

inmitten einer vielfältigen Welt“<sup>212</sup>, es geht demnach auch hier um Reduktion und Konzentration auf das Wesentliche. Wörtlich übersetzt bedeutet *wabi* „Armut“ bzw. „nicht zur tonangebenden Gesellschaft gehörend“. Was auf den ersten Blick negativ anmutet, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als von großem Wert: Wer arm ist, ist auch frei. Durch die Unabhängigkeit von materiellen Gütern und die untergeordnete Position in der sozialen Rangordnung gelingt es dem bzw. derjenigen, die *wabi* lebt, Reichtum im eigenen Inneren zu erfahren. Genügsamkeit und Bescheidenheit ist Ausdruck von *wabi*. Laut Suzuki ist die Sehnsucht nach *wabi* tief in der japanischen Kultur verwurzelt und äußert sich in intellektueller Hinsicht in der Praxis stiller Kontemplation. Diese Fassade spiegelt sich auch im Zen wider, etwa wenn sich Zen-Praktizierende in einer hochtechnisierten Welt der „geradlinigen Schlichtheit der Natur“<sup>213</sup> zuwenden.

### 3.5.5 Sabi: archaische Unvollkommenheit

Der ästhetischen Tradition Japans zufolge besteht nicht unbedingt ein Zusammenhang zwischen der Vollkommenheit der Form und der Schönheit des Objekts. Daraus folgend, streben KünstlerInnen danach Schönheit auch in auf den ersten Blick als hässlich empfundenen Gegenständen darzustellen. Der Begriff *sabi* kann mit „Einsamkeit“ bzw. „Alleinsein“ übersetzt werden. Demnach zählen ein schlichtes Auftreten, eine archaisch anmutende, naturbelassene Form und ein leichtes, mühelos wirkendes Auftreten zu den Charakteristika eines Objekts mit *sabi*. Unabhängig davon, ob ein Gegenstand tatsächlich alt ist oder einem unbehauenen Stein ähnelt, können ihm BetrachterInnen beim unmittelbaren Ansehen *sabi* zuschreiben. Als Beispiel für solche Objekte nennt Suzuki jene Gegenstände, die im Teeraum während der Tee-Zeremonie verwendet werden.<sup>214</sup>

### 3.5.6 „Eines in Allem, alles in Einem“

Suzuki Daisetz sieht in der zen-buddhistischen Erfahrung das verbindende Element zwischen unterschiedlichen ästhetischen Konzepten Japans. Dies äußert sich (u.a.) im subjektiven Empfinden bezüglich des Verhältnisses zwischen Einheit und Vielheit der Dinge:

„Ungleichgewicht, Asymmetrie, „Eine-Ecke“, Armut, Sabi oder Wabi, Vereinfachung, Alleinsein und verwandte Ideen bilden die sichtbaren und charakteristischen Züge japanischer Kunst und Kultur. Sie alle haben ihren Ursprung in der Zen-Erfahrung 'des Einen in der Vielheit und der Vielheit im Einen' oder besser

<sup>212</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.25

<sup>213</sup> Ebenda S.26

<sup>214</sup> Ebenda S.27



'des Einen, das in der Vielheit – in jedem Einzelding und in der Gesamtheit aller Einzeldinge – immer eines bleibt'.<sup>215</sup>

Gute KünstlerInnen erfassen dieses Prinzip und setzen es in ihren Werken um. Es ist eine kontemplative Technik, bei der etwa einE MalerIn sich so weit in das zu malende Objekt hinein versetzt, dass beide eine geistige Einheit bilden. Während des Aktes des Malens steht dies jedoch nicht im Vordergrund, der bzw. die KünstlerIn ist sich dessen nicht bewusst. Es ist ein Sich-Einlassen auf die „rhythmische Bewegung des Geistes“<sup>216</sup>. Diese Herangehensweise an das Kunstschaffen bedarf spiritueller Schulung und hat in Japan eine lange Tradition.

„Eines in Allem und alles in Einem“ ist ein allein intuitiv erfassbares Konzept, logisch-begriffliche Analyse ist hier nicht zielführend. Grund dafür ist, dass sich in dem Ausdruck eine Grunderfahrung des Zen-Buddhismus widerspiegelt und das für Zen allein die Zen-Erfahrung von Bedeutung ist. Philosophisch-analytisches Denken greift hier nicht.<sup>217</sup> Die Aussage muss als Erfahrungstatsache akzeptiert werden, einzelne Worte aus dem Gesamtgefüge zu entnehmen, um sie zu interpretieren, ist nicht sinnvoll. Es besteht jedoch ein Unterschied zwischen Zen-Intuition und alltäglicher Sinneserfahrung. Laut Suzuki basiert erstere auf *prajñā*, der „transzendenten Weisheit“, während letzterer die „relative Erkenntnis“ *viññāna* zugrunde liegt.<sup>218</sup>

### **3.6 Religiosität und Naturliebe**

Der Versuch das An-der-Welt-Haften abzulegen, sich auf den gegenwärtigen Moment einzulassen und egozentrische Motive abzubauen, macht laut Suzuki den religiösen Aspekt des Zen-Buddhismus aus. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine theistische Form der Religiosität. Zentral ist dabei, dass abstrakt anmutenden Begriffe wie „Soheit“ oder „Leere“ immer in der direkten Erfahrung verankert sind. Der Ausgangspunkt ist die konkrete Lebenserfahrung und nicht durch Abstraktion gewonnene Verstandesbegriffe. Das Weltbild des Zen-Buddhismus ist geprägt durch Immanenz, es gibt keine Welt außerhalb unserer Erfahrung, kein Jenseits.<sup>219</sup>

Der Zen-Buddhismus stellt eine Verbindung von indischer Metaphysik und der aus China stammenden Tradition pragmatischen Denkens dar. Daraus entwickelte sich ein Streben nach Schlichtheit, das vordergründig auch als Askese interpretiert werden kann. In diesem Punkt prägte Naturverbundenheit und ein respektvoller Umgang mit ihr notwendigerweise die Zen-Philosophie.

<sup>215</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.31-32

<sup>216</sup> Ebenda S.35

<sup>217</sup> Ebenda S.36

<sup>218</sup> Ebenda S.40

<sup>219</sup> Ebenda 173-174

Grund dafür ist, dass der Mensch als Teil der Natur betrachtet wird und sie so nicht zu einem Objekt machen kann, das er unterwerfen will. Diese Haltung resultiert daraus, dass der Zen-Buddhismus annimmt, dass Mensch und Natur über das gleiche Wesen verfügen, die Buddha-Natur. Ausbeuterisches Verhalten oder angstvolle Distanziertheit gegenüber der Natur widerspricht diesem Ansatz.<sup>220</sup>

Die Natur soll sich frei entfalten können. Um dies zu gewährleisten soll der Mensch seine Bedürfnisse und Bestrebungen hinterfragen und selbstsüchtiges Agieren unterlassen. Stattdessen propagiert Zen Einfachheit, im Sinne eines komprimierten Erfassens vielschichtiger Wahrheit, und Genügsamkeit. Statt zivilisatorische Ansprüche ständig zu erhöhen, soll die Lebensqualität vermehrt werden. Dieser asketisch anmutende Gedanke richtet sich v.a. gegen „Gier, Neid und Ungleichheit“.<sup>221</sup>

### 3.6.1 Durchsichtigkeit

Suzuki Daisetz zufolge mündet die Ästhetik in Spiritualität bzw. Religion. Schönheit wird von ihm als Freiheit in Bewegung und Ausdruck definiert. Nicht die Form ist entscheidend für das ästhetische Ereignis, sondern der Sinn, der durch die Form ausgedrückt wird. Sensible RezipientInnen „fühlen“ diesen Sinn. Er ist auf einer Ebene abseits der dualistischen Alltagswelt zu verorten. Die Wahrnehmung des ästhetischen wie des spirituellen Ereignisses basiert auf der Verbindung zu einem Bewusstseinsbereich, der jenseits des auf Dualismen aufbauenden logischen Denkens liegt.<sup>222</sup>

Der oder die Zen-KünstlerIn zeichnet sich dadurch aus, dass er oder sie eins ist mit der Natur. Bewegung und Ruhe durchdringen einander und sind so Ausdruck des Lebens, und damit auch von Zen. Die Erscheinungen in Gegensatzpaare aufzugliedern macht keinen Sinn. Durch diese künstliche Trennung wird sogar das Leben selbst zunichte gemacht:

„Das Zen ergreift das Leben in seiner Ganzheit und geht mit seiner Rastlosigkeit oder mit seiner Stille einher. Wo überhaupt irgendein Zeichen von Leben ist, da ist Zen. Wo man aber einen Keil zwischen die 'ewige Stille' und die 'rastlose Bewegung an der Oberfläche' treibt, da stirbt das Leben, und mit seiner Oberfläche hat es dann auch nichts mehr auf sich.“<sup>223</sup>

Zen-KünstlerInnen ist die Welt „durchsichtig“. „Durchsichtigkeit“ bedeutet, dass keine Trennung

<sup>220</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.178

<sup>221</sup> Ebenda S.179

<sup>222</sup> Ebenda S.182

<sup>223</sup> Ebenda S.183

mehr zwischen der objektiv gegebenen Welt und der subjektiven Wahrnehmung besteht. Die Vielfalt der Dinge wird ebenso erfasst wie die Stille: auf unmittelbare, nicht-dualistische Weise. Die Liebe zur Natur nimmt in der spirituellen und der künstlerischen Praxis einen wichtigen Stellenwert ein. Sie ist der Ausgangspunkt für KünstlerInnen und Zen-BuddhistInnen. Für beide gilt es durch Dualismen geprägte Gedankenkonstrukte zu überwinden um zur Durchsichtigkeit zu gelangen in der sie als Subjekte die Einheit mit der objektiven Welt erfahren können. Der Begriff „Durchsichtigkeit“ ist demnach zentral für das zen-buddhistische Verständnis von Kreativität und Naturliebe.<sup>224</sup>

Genau genommen wird hier kein „Einswerden“ zwischen Subjekt und Objekt propagiert, da dies voraussetzen würde, dass Individuum und objektive Welt einander wie zwei Fronten gegenüber stünden. Es gilt vielmehr, die künstliche Trennung zwischen beiden zu beseitigen. Begriffliche Vermittlung, d.h. der Versuch faktische Erfahrung in Worte zu fassen, verzerrt das eigentliche Erlebnis. Stattdessen soll versucht werden eben jenen Zustand der Durchsichtigkeit und Reinheit zu erlangen<sup>225</sup>:

„Und eben deshalb besteht die Erkenntnistheorie des Zen darin, nicht auf Begriffe als Vermittler zurückzugreifen. Wenn du das Zen erfassen willst, dann erfaß es sofort und ohne Zögern, ohne den Kopf nach links oder rechts zu wenden. Denn während du das tust, ist das, was du erfassen möchtest, schon nicht mehr da. Diese Lehre des unmittelbaren Erfassen ist charakteristisch für das Zen. Wenn das griechische Altertum uns denken und das Christentum uns glauben lehrte, so lehrt das Zen uns, die Logik zu überspringen und keinen Augenblick zu zögern, auch nicht vor dem, 'was unsichtbar ist'.“<sup>226</sup>

Dem Hin-und-her-gerissen-Sein zwischen logischem Denken und Glauben setzt der Zen-Buddhismus das Konzept der Leere entgegen. In diesem Zustand sind sämtliche durch Begrifflichkeit entstandene Differenzen bedeutungslos. Auf diese Weise soll die Natur erfasst werden. Durch begriffliche Unterscheidung ist dies nicht möglich, da die Natur ständig in Bewegung ist und sich wandelt. Diese Eigenschaft, das sich ständige Wandeln, wird auch häufig in der japanischen Literatur thematisiert. Es erinnert an die buddhistische Tugend des Nicht-Anhaftens. Im Zusammenhang mit diesem Phänomen, der beständigen Wandlung, steht, dass dem Augenblick besondere Bedeutung beigemessen wird. Nur im gegenwärtigen Moment kann die Lebendigkeit gänzlich erkannt werden und die Schönheit vollständig zur Geltung kommen.

---

<sup>224</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.184-185

<sup>225</sup> Ebenda S.186

<sup>226</sup> Ebenda S.188

### 3.6.2 Komprimiertes Erfassen vielschichtiger Wahrheit

Auffälliges Merkmal des Zen-Buddhismus ist laut Suzuki Daisetz die Einfachheit der Lehre und ihrer Mittel, sowie der Erkenntnis selbst. Der Begriff *Einfachheit* ist in diesem Zusammenhang nicht als das Fehlen von Komplexität oder als Vereinfachung zu verstehen. Auf mehreren Strängen beruhende, komplexe Zugänge sollen als eine vielschichtige Wahrheit komprimiert erfasst werden. In diesem Sinne ist *Einfachheit* zu verstehen. In einem Bewusstseinszustand jenseits des rationalen Denkens kann dieses komprimierte Erfassen in Klarheit unmittelbar vollzogen werden. Die Dinge sind das, was sie sind, nicht mehr und nicht weniger:

„Spaltung der Wirklichkeit in Subjekt und Objekt ist das Werk des Intellekts. Wird dieses nicht bewirkt, dann ist das Leben eine Ganzheit ohne jede Spaltung, und es ist eine ganz natürliche Sache, daß der alte Meister mehr oder weniger taub und schwachsinnig wird.“<sup>227</sup>

Eine weitere Erläuterung dieses Prinzips der *Einfachheit* bzw. der komprimierten Fassung der vielschichtigen Wahrheit gibt Suzuki Daisetz anhand einer Anekdote. Ein Zen-Mönch namens Sōshin bat Zen-Meister Dōgo um Unterweisung. Der Meister kam dieser Bitte nach, was von Sōshin zunächst gar nicht bemerkt wurde. Schließlich erfasst der Mönch jedoch Dōgos Vorgehensweise:

„Nun begriff Soshin die Bedeutung der Worte Dogos und fragte: 'Wie kann ich es bewahren?'  
'Lebe einfach weiter so wie die Natur es dir aufträgt. Fühle dich nicht gehemmt, sondern bewege dich in Übereinstimmung mit den Umständen (in denen du dich gerade befindest). Das einzig Notwendige ist, daß du alle gemeinen Gedanken reinigst. Es gibt kein besonderes höheres Verstehen.'“<sup>228</sup>

Die Kunst des Zen besteht demnach darin, einfach der „inneren Stimme“ zu folgen, in Übereinstimmung mit den jeweiligen Gegebenheiten. Kein metaphysisches Konstrukt soll die eigenen Handlungen leiten, sondern das (unbewusste) Erfassen der aktuellen Situation. Die „Reinigung von gemeinen Gedanken“ wird von Suzuki als das Ablegen aller auf Gegensätzen beruhender Denkmuster interpretiert. Hier wird nicht der moralische Dualismus „gut“ und „böse“ oder eine epistemologische Hierarchie, die sich zwischen alltäglich Banalem und einer höheren, geistigen Essenz erstreckt, diskutiert. Es geht vielmehr darum, Gegensätze und Hierarchien generell hinter sich zu lassen, um einen Bewusstseinszustand zu erlangen, der die Satori-Erfahrung ermöglicht.

Jener Konflikt zwischen körperlichen Bedürfnissen und den Bestrebungen des Intellekts, der von

<sup>227</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.118-119

<sup>228</sup> Ebenda S.125

zahlreichen philosophischen und theologischen Konzepten erörtert wird, ist hier hinfällig. Der Konflikt ist auf der Ebene des Intellekts ansässig, die es im Zen-Buddhismus zu überschreiten gilt. Es wird so der Versuch aufgestellt ein „zweckfreies Leben“ zu führen, das innere Potentiale zu verwirklichen sucht, und nicht jenen Bestrebungen folgt, die von außen an das Individuum herangetragen werden.<sup>229</sup>

Körper und Geist gehören zusammen, sie sind voneinander abhängig. Deshalb soll der Körper nicht auf Kosten des Geistes vernachlässigt werden – und umgekehrt. Dies äußert sich im Zen etwa darin, dass manche Praktizierende genau darauf achten sich gut zu kleiden und zu essen. Die Zen-Philosophie geht davon aus, dass es ohne Geist keine Materie geben kann. Umgekehrt bedarf der Geist der Materie um zu existieren. Wird eines der beiden beeinflusst, hat dies automatisch auch Auswirkungen auf das andere. Geist und Materie gleichen in gewisser Weise den beiden Seiten einer Münze. Diese wechselseitige Einflussnahme gilt es stets zu berücksichtigen. Suzuki Daisetz fasst dies in der Formel „weder zwei noch eins, sondern zwei in einem und eins in zwei“ zusammen.<sup>230</sup> Trotzdem bringt das Streben nach Einheit und dem Erfassen jener vielschichtigen, komprimierten Wahrheit materielle Entbehrungen mit sich, weshalb Suchende laut Suzuki von einer großen „Sehnsucht“ belegt sein müssen um Zen-Buddhismus zu praktizieren.<sup>231</sup>

Um Zen zu verstehen bedarf es nicht der Abstraktion, im Gegenteil, Geradlinigkeit und Schlichtheit zeichnen den Zen-Buddhismus aus. In zahlreichen Anekdoten wird dies belegt. Jedoch auch in ganz alltäglichen Szenen, wie dem Grüßen oder dem Servieren einer Tasse Tee, kann Zen zum Ausdruck kommen. Ziel ist es, der eigenen Natur zu folgen, was aber nicht damit verwechselt werden darf, seinen Trieben nachzugeben. Moralisches Bewusstsein und Spiritualität unterscheiden den Menschen vom Tier. Suzuki Daisetz betont dieses Streben nach einem besseren, tugendhafteren, Leben als etwas typisch menschliches. Auf diese Weise kann Zen als ein „Naturzustand“ bezeichnet werden, jedoch einer, der sich durch „strenge Selbstzucht“ auszeichnet. Diese Strenge mit sich selbst ist notwendig um frei zu sein. Das Handeln orientiert sich somit nicht an den Reizen der Umwelt, sondern das Individuum agiert selbstbestimmt.<sup>232</sup>

Körperliche Erfahrung ist demnach wesentlicher Bestandteil des Zen-Buddhismus. Die mit dem Körper vollzogenen Handlungen schulen Zen-SchülerInnen auf ihrem Weg zur Erkenntnis. Auch Sprache stellt eine, wenn auch nicht körperliche, Form des Handelns dar, wenn sie „unmittelbar, konkret und persönlich“ ist. Zen wird häufig durch äußere Handlungen vermittelt und von den SchülerInnen durch eigenes tun nachvollzogen. Durch das aktive Handeln soll bei den Lernenden ein Bewusstseinszustand erzeugt werden, der sie dem Verlauf der Wirklichkeit, und so auch der

---

<sup>229</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.127

<sup>230</sup> Ebenda S.128

<sup>231</sup> Ebenda S.130-131

<sup>232</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.118-119

### 3.6.3 Die Buddha-Natur

Der japanische Begriff *kokoro* (chin.: *hsin*) kann mit „Geist“ übersetzt werden. Dabei handelt es sich einerseits um das menschliche Bewusstsein, andererseits um ein umfassendes Prinzip, eine Art „Überseele“, welche die Bewegungen im gesamten Universum bestimmt. Dieses kosmische Prinzip wird im Buddhismus als Buddha-Natur bezeichnet. Auffallend ist der enge Bezug den die beiden Begriffe *hsin* (Geist) und *hsing* (Natur) zueinander haben. Oft werden sie im Chinesischen synonym verwendet. Durch die Kenntnis des einen lässt sich auch das andere erschließen.<sup>234</sup>

Die Buddha-Natur bildet einen Gegenpol zur ständigen Wiederkehr von Geburt und Tod. Die Menschen leben in der vergänglichen Welt. Die Buddha-Natur ruft die Individuen jedoch dazu auf, sich ihr wieder anzunähern. Dies ist ein schwer zu ertragender Widerspruch, der in jedem Menschen veranlagt ist. Spirituelle Schulung soll hier Erleichterung schaffen. Zen-BuddhistInnen bezeichnen das Hinauswachsen über den Widerspruch zwischen Vergänglichkeit und Buddha-Natur als „dieser Weg“, „diese Angelegenheit“ oder als „dieses eine große Ereignis“. Es soll mit vollem Bewusstsein eine Grenze überschritten werden. Diese Erfahrung bringt die Auflösung des inneren Konfliktes mit sich.<sup>235</sup>

Die Buddha-Natur wird als „rein“ und „unbefleckt“ betrachtet. Dieser Zustand hält jedoch nur solange an, bis das Individuum sie zu dessen Gegenstand macht und begrifflich zu erfassen sucht. Es wird deshalb versucht eine Position einzunehmen, die jenseits der Kategorien „rein“ und „unrein“ liegt:

„Wenn man über Geburt und Tod spricht, stellt man sich schon unter gewisse Beschränkungen, und die Buddha-Natur hört auf, rein und unbefleckt zu sein. Darum lehrt uns Zen, daß wir den Pfad gehen sollen, auf dem Reinheit und Befleckung, Buddha-Natur und der Kreislauf von Geburt und Tod identisch sind.“<sup>236</sup>

Es soll demnach nicht nur die Dichotomie zwischen Ewigkeit und Endlichkeit überwunden werden, sondern auch die Unterscheidung zwischen der Einheit der Buddha-Natur und dem sich ewig drehenden Rad des Gegensatzes zwischen Leben und Tod.

<sup>233</sup> SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S.12-13

<sup>234</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.154

<sup>235</sup> Ebenda S.155

<sup>236</sup> Ebenda S.161

### 3.6.4 Zen und Glaube

Für Suzuki Daisetz ist Glaube eine Grundlage des Zen-Buddhismus. Dabei handelt es sich um eine Form des Glaubens, die sich jenseits von Subjekt und Objekt ereignet. Er ist weder als psychologisches Phänomen in einem Individuum verankert, noch in einem „Nichtsein“. Der Glaube wird im Zen-Buddhismus als schöpferisches Element verstanden. Da Zen nicht mittels begrifflicher Abstraktion erfassbar ist und sich jeder Verallgemeinerung entzieht, erhält der Augenblick große Bedeutung und Präsenz. Dies lässt keine Wiederholung von etwas zu.<sup>237</sup> In Bezug auf *satori* wird diese Vergänglichkeit bzw. ständige Erneuerung deutlich:

„Ein Satori, das als solches alle Zeit verharret, ist kein Satori. Es riecht, wie man weiß, zu sehr nach sich selbst und muß sich selbst verlieren, um es selbst zu sein. Das ist Satori.“<sup>238</sup>

Diese Aussage weist wieder einmal auf die Unmöglichkeit hin, *satori*, und damit Zen, begrifflich zu fassen und so rational verständlich zu machen. In diesem Sinne bleibt viel Raum für Glauben und Emotion. Diese sollen sich jedoch, und das ist ein wesentlicher Punkt, nicht im Sinne einer psychischen Befindlichkeit des Individuums vollziehen, sondern Ausdruck einer umfassenden Einheit sein.

## **3.7 Fazit**

In diesem Kapitel wurden grundlegende Themen des Zen behandelt. Dabei bezog ich mich auf Werke von Suzuki Daisetz. Abschließen möchte ich mit einem Zitat des Autors, das Parallelen zu Cage deutlich macht. So wie Suzuki Zen fasst, deutet Cage die Kunst, nämlich als etwas, das mitten im Leben steht und als solches erfasst werden muss. Es enthält nichts Aufgesetztes, sondern ist natürlich. Es lebt im Augenblick und ist ständig in Bewegung. Zen fordert dies auch denjenigen ab, die sich mit ihm befassen. Zen vollzieht sich nicht in einer transzendenten Welt, in einem „Jenseits“, sondern mitten im Alltag. Die Kunst besteht darin, dies zu erkennen und zu leben:

„Alles in allem: Zen ist – was nachdrücklich betont sei – eine Sache persönlichen Erlebens. Gibt es irgend etwas in der Welt, was man als reine Erfahrung bezeichnen könnte, so ist es Zen. Weder ein Berg von Büchern, noch eine Unzahl von Lehrern machen je einen Menschen zum Meister des Zen. Das Leben selbst muß in der Mitte seines Flusses erfaßt werden, es anhalten zur Untersuchung und Zergliederung heißt es töten, und ein erkalteter Leichnam bleibt in unseren Armen zurück.“<sup>239</sup>

<sup>237</sup> SUZUKI Daisetz. *Leben aus Zen*. S.186, 188

<sup>238</sup> Ebenda S.192

<sup>239</sup> SUZUKI Daisetz. *Die große Befreiung*. S.185

## 4. John Cage und der Zen-Buddhismus

Zunächst wird in diesem Kapitel Suzuki Daisetz' Einfluss auf Cage kritisch reflektiert. Auch die gesellschaftliche Relevanz der Rezeption ostasiatischer Philosophie in den USA der 1950er Jahre wird hier berücksichtigt. Danach soll auf einzelne Aspekte in Cages Werk eingegangen und diese unter dem Gesichtspunkt zen-buddhistischer Bezugspunkte betrachtet werden. Dabei wird an den entsprechenden Stellen ein Vergleich mit dem traditionellen Noh-Theater und seiner Ästhetik vorgenommen. Am Ende dieses Teils der Arbeit werden die beiden Stück 4'33" (1952) und *Ryoanji* (1983-1985) von Cage vorgestellt und als konkrete Beispiele für die Umsetzung zen-philosophischer Anleihen im Werk des Komponisten herangezogen.

### 4.1 Suzuki Daisetz' Einfluss auf Cage

Mehrere AutorInnen belegen den Einfluss Suzukis Daisetz auf Cage.<sup>240</sup> Dabei ging Cages Interesse an dem durch Suzuki vermittelten Zen-Buddhismus laut Hans-Friedrich Bormann über die Suche nach allgemeingültigen Wahrheiten, jenseits der Kulturgrenzen im Sinne der *Perennial Philosophy*, hinaus. In *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik* schreibt der Autor, dass sich durch die Beschäftigung mit Zen die Herangehensweise an sein eigenes Werk veränderte. Nun war nicht länger die Legitimierung des eigenen Schaffens im Vordergrund. Es änderten sich nicht nur die Inhalte, die der Komponist mit seinen Werken vermitteln wollte, sondern auch seine Arbeitsweise.<sup>241</sup>

Aus der Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus entwickelte sich bei Cage eine neue Sichtweise auf das Leben. Permanent versuchen die Menschen die sie umgebenden Dinge in ihrem Bewertungssystem einzuordnen. Es ist jedoch eine Vielzahl von Blickrichtungen möglich, die jeweils ein eigenes Zentrum bilden. Wichtig dabei ist, dass die unterschiedlichen Perspektiven einander durchdringen, jedoch nicht behindern. In seinem Text *Composition as Process* schreibt Cage diesbezüglich:

„From an non-dualistic point of view, each thing and each being is seen at the center, and these centers are in a state of interpenetration and non-obstruction.“<sup>242</sup>

Eine weitere, sehr ähnliche, Aussage Cages sieht Bormann als Schlüsselstelle für das persönliche

<sup>240</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.166

<sup>241</sup> Ebenda S.166-167

<sup>242</sup> CAGE, John. *Composition as Process*. S.38



Verhältnis des Komponisten zu seinen Werken in den Jahren 1948 bis 1952. In *For the Birds*, äußert Cage in einem Interview mit dem Komponisten Daniel Charles:

„In each situation each thing is at the center. Therefore there is a plurality of centers, a multiplicity of centers. And they are all interpenetrating and, as Zen would add, non-obstructing. Living for a thing is to be at the center. That entails interpenetration and non-obstruction.“<sup>243</sup>

Die einander durchdringenden und nicht hindernden Blickrichtungen sind nun nicht mehr Ausgangspunkt der Suche nach einer transzendenten Welt, sondern werden als eine in dieser Welt stehende Perspektive aufgefasst, die das Handeln mit bedingt.<sup>244</sup>

#### 4.1.1 Zen-Rezeption in den USA der 1950er Jahre

Ian Pepper setzt sich in seinem Essay *John Cage und der Jargon des Nichts* kritisch mit Cages Zen-Rezeption auseinander. Neben dem privaten Kompositionsstudium bei Arnold Schönberg von 1932 bis 1934 in Los Angeles gilt die Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus durch den Besuch von Vorlesungen bei Suzuki Daisetz als das prägendste Ereignis im Leben des Komponisten. Oft ist es jedoch schwierig historische Fakten von Mythen, Gerüchten und Legenden, die sich um diese Schlüsselerlebnisse ranken, zu trennen.<sup>245</sup> Claus-Steffen Mahnkopf drückt dies im Sammelband *Mythos Cage* noch drastischer aus und spricht von einer „Verselbstständigung des ideologischen Überbaus“, welche „groteske Formen angenommen hat“<sup>246</sup>. Dies führte u.a. dazu, dass der Name des Komponisten zu einem Schlagwort wurde, seine Musik jedoch weitgehend unbekannt blieb. Cage stand für Innovation, Originalität und Extravaganz, die direkte Beschäftigung mit seinen Stücken blieb jedoch meist aus. Trotz der Fülle an Cage-Literatur besteht ein Mangel an Werkanalysen und musikwissenschaftlicher Auseinandersetzung, die über das bloße Erörtern von Konzepten hinausgeht. Auch die hier vorliegende Arbeit trägt nicht zur Lösung dieses Ungleichgewichts bei, trotzdem möchte ich darauf hinweisen.

Unklarheit herrscht über den genauen Zeitraum in dem Cage die Vorlesungen des Zen-Buddhisten besuchte. Laut Pepper hielt Suzuki Daisetz ab 1951 Lehrveranstaltungen über den Kegon- bzw. Hua Yen-Buddhismus an der Columbia Universität. Cage dürfte hier Zuhörer gewesen sein, bezieht sich in seinen Aussagen jedoch nur auf die Vorlesungen über den Zen-Buddhismus. Anders als mit unter gemutmaßt gab es keinen persönlichen Kontakt zwischen Cage und Suzuki. Der Komponist

<sup>243</sup> John Cage zitiert nach BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.168

<sup>244</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.168

<sup>245</sup> PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. S.9

<sup>246</sup> MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Mythos Cage*. S.7

unterzog sich keinem Zen-Studium, sondern wohnte Suzuki Daisetz' Vorträgen bei.<sup>247</sup> Dabei ging es ihm, Pepper zufolge, nicht um spirituelle Schulung, sondern um Bewusstseinsweiterung. Wie für viele andere Menschen seiner Generation könnte für den Komponisten Zen ein dem Zeitgeist entsprechendes Mittel zur Selbstfindung bzw. auch Selbstdarstellung gewesen sein. Der ursprüngliche Hintergrund dieser philosophisch-spirituellen Richtung wurde außer Acht gelassen:

„Cages Aneignung des Zen war in vielerlei Hinsicht typisch für seine Generation, war doch dem Zen in den frühen 1950er Jahren, zeitlich nach der Psychoanalyse und vor dem Aufkommen psychodelischer Drogen, ein Platz als Allheilmittel des Augenblicks eingeräumt worden. Auch die von ihm [Cage] geübte Verbindung des Zen mit radikaler Kritik an Traditionen, wobei er jedoch den autoritären politischen Zusammenhang, in dem der Zen in Japan stand, völlig außer Acht ließ, ist typisch für seine Generation in Kalifornien.“<sup>248</sup>

Die künstlerisch bzw. intellektuell orientierte Generation der 1950er in den USA verwendete Zen demnach zur Kritik der eigenen Tradition und Geschichte, berücksichtige dabei jedoch nicht, dass der Zen-Buddhismus selbst in ein historisches und gesellschaftliches Gesamtgefüge eingebettet war und erfasste ihn somit nur oberflächlich. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit den Inhalten, geschweige denn die Reflexion sozio-kultureller Hintergründe blieb aus. Der Zen-Buddhismus bot für Cage einen Pool an Ideen, aus dem er für Werke, Konzepte und theoretische Darstellungen schöpfen konnte. Zen, durch *zazen* auf praktische Weise selbst zu erfahren, wie Suzuki Daisetz es zu vermitteln versuchte, war für Cage nicht von Interesse:

„Auf die Frage, ob er Zen-Meditation praktizierte, antwortete Cage regelmäßig, er habe es nie versucht. Für ihn war das Zen mehr als Quelle für kompositorische oder aufführungstechnische Praktiken, für theoretische Positionen und für programmarische Darstellungen, kurz: als Quelle für Ideen, wichtig. Dies steht teilweise im Widerspruch zu Suzukis Anliegen, der sich im Westen eher für die Ausübung als für den Diskurs über das Zen einsetzte.“<sup>249</sup>

In Anbetracht dieser rein theoretischen Annäherung Cages an Zen, ist es fraglich, ob es dem Komponisten überhaupt möglich war, grundlegende Inhalte des Zen-Buddhismus zu erfassen. Zen basiert auf der unmittelbaren Erfahrung, die Praxis des *zazen* stellt dabei eine wichtige Übung dar. Ziel ist das direkte Erleben, dem der Intellekt häufig im Wege steht. Deshalb scheint es nicht sinnvoll, sich dem Zen-Buddhismus auf rein intellektuelle Weise zu nähern, er muss auch praktisch-affektiv erfasst werden. Es stellt sich die Frage, ob dies nur durch *zazen* oder das Praktizieren

---

<sup>247</sup> PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. S.11-12

<sup>248</sup> Ebenda S.12

<sup>249</sup> Ebenda S.12

traditioneller japanischer Künste, wie etwa dem *kendō* oder dem Noh-Theater, machbar ist, oder ob auch andere schöpferische Tätigkeiten, die volle Präsenz erfordern, dafür in Frage kommen. In Cages Fall wären dann kompositorische und sonstige künstlerische Tätigkeiten als seine persönliche Art, Zen zu praktizieren, zu verstehen.

## **4.2 Silence: die Stille**

### **4.2.1 Erfahrungen im schalldichten Raum**

James Pritchett zufolge vollzog sich bei Cage ein Wandel in dessen Auffassung von Stille und Klang. Zunächst wurden beide als einander abwechselnde Komponenten der Musik betrachtet. Dies widerspricht jedoch der zen-buddhistischen Betrachtungsweise, die auf gegenseitiger Durchdringung einer nicht-dualistisch konzipierten Realität basiert. Cage sah die Stille immer noch als Gegenstück zu bzw. als Fehlen von Klang, der sich in ihr offenbart. Der Durchbruch zu einer nicht auf sich wechselseitig ausschließenden Gegensätzen beruhenden Sichtweise gelang Cage durch die Erfahrungen, die er 1951 im schalldichten Raum der Harvard Universität machte. In diesem Selbstversuch wollte der Komponist absolute Stille erfahren. Stattdessen nahm er die Geräusche seines eigenen Körpers wahr, auf die er sonst nie die Aufmerksamkeit richtete. Dies bewog Cage zum Schluss, dass Stille das Resultat von Zufallsoperationen des Körpers sei, jene Geräusche, die im Blutkreislauf und Nervensystem entstanden. Diese Erfahrung erinnerte den Komponisten an die „weißen Gemälde“ des Künstlers Robert Rauschenberg und bewogen Cage schließlich zu seinem „stillen Stück“, *4'33"*.<sup>250</sup> Stille als solche gibt es seiner Erfahrung nach nicht, sie wird selbst zum Klang. Das Einzige, worin sich Stille vom Klang unterscheidet, ist, dass auf den Klang der Fokus der Aufmerksamkeit gerichtet ist. Die Intention des Individuums entscheidet demnach darüber, ob gerade ein Geräusch, oder kein Geräusch bzw. Stille wahrgenommen wird.<sup>251</sup>

Günter Seubold gibt in seinem Aufsatz *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille* zu bedenken, dass Cages Auffassung von Stille, Zufall und Nichts, trotz seiner Bezugnahmen auf asiatisches Denken, deutlich westlich geprägt sei. Die theoretischen Äußerungen des Künstlers stimmen häufig nicht mit den konkreten Dingen überein:

„Warum nur, das wäre doch zuallererst zu fragen, hat die zenbuddhistisch beeinflusste Kunst des Ostens weder Stille-Werke wie *4'33"* noch eine weiße oder schwarze Leinwand hervorgebracht? Hier ist nicht nur etwas zu hören bzw. zu sehen, sondern hier gilt gerade nicht: 'Akzeptieren, was auch kommen mag' (Cage),

<sup>250</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.181

<sup>251</sup> PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. S.75

Im Weiteren führt Seubold das Noh-Theater und die Kalligraphie als Beispiele für asiatische Kunstformen an, die mit dem Konzept des Nichts arbeiten, jedoch in völlig unterschiedlicher Weise als in der westlichen Ästhetik. Gerade nicht Beliebigkeit und Dilettantismus, sondern Disziplin und jahrelange Arbeit an einem differenzierten, stilisierten Ausdruck, sind typisch für diese Kunstformen. Freiheit und Leichtigkeit resultieren aus der absoluten Beherrschung des ästhetischen Geschehens – was Cages Forderung nach prozesshaften, unvorhersagbaren Klangerlebnissen widerspricht:

„Auf ihrem Gipfel soll die Kunstfertigkeit, die in jahrzehntelanger Übung wider die naiv-geistige Natur durchzusetzen war, in das 'Nicht-Tun' des reifen Künstlers umschlagen. Der ostasiatisch-zenbuddhistische Künstler – er ist es ja gerade, der auf dem besteht, was nach Cage nicht sein sollte, nämlich 'Kunst zu kontrollieren' (*Silence* S. 43)<sup>253</sup>

Es zeigt sich, dass nicht nur eine völlig unterschiedliche Auffassung von Ästhetik in der traditionellen östlichen und der westlichen Kunst vorliegt, sondern auch, dass der Begriff „Nichts“ jeweils eine andere Bedeutung hat. Seubold wirft Cage vor, das Nichts zu objektivieren, es wird zu einem „Ding unter Dingen“ – was seine Komposition 4'33" nur zu einem Musikstück unter vielen anderen macht.<sup>254</sup>

#### 4.2.2 Stille als Dauer

1948 entwirft Cage ein Konzept, in dem er „vier Elemente der Musik“ festhält. Neben Form, Methode und Material ist es in erster Linie die Struktur, der eine grundlegende Rolle zukommt. Die Überlegungen des Komponisten kamen im Rahmen seines Textes *Defense of Satie* zustande und wirkten sich nachhaltig auf Cages Konzept der Stille aus. Diese fasst der Komponist zunächst als Gegenpart zum Klang. Während Klänge durch vier Parameter bestimmt sind, durch Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe und Dauer, zeichnet sich die Stille allein durch ihre Dauer aus. Daraus zieht Cage den Schluss, dass die Dauer als grundlegender Baustein der Musik aufzufassen sei. Es ergibt sich daher, dass die zeitliche Erfassung in der Musik einen besonderen Stellenwert einnimmt. Stille kann nur durch ihre Dauer begreifbar gemacht werden. In seinem Essay *Experimental Music: Doctrine* schreibt Cage:

---

<sup>252</sup> SEUBOLD, Günter. *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille*. S.170

<sup>253</sup> Ebenda S.170

<sup>254</sup> Ebenda S.171

„For, when, after conceiving oneself ignorantly that sound has, as its clearly defined opposite, silence, that since duration is the only characteristic of sound that is measurable in terms of silence, therefore any valid structure involving sounds and silences should be based, not as occidentally traditional, on frequency, but rightly on duration, one enters an anechoic chamber, as silent as technologically possible in 1951, to discover that one hears two sounds of one's own unintentional making (nerve's systematic operation, blood circulation), the situation one is clearly in is not objective (sound-silence), but rather subjective (sounds only), those intended and those others (so-called silence) not intended.“<sup>255</sup>

In der hier zitierten Passage wird weiters deutlich, dass sich ein gewisser Wandel in Cages musikalischem Denken vollzog. Die Stille wird hier selbst als Klangereignis manifest. Es besteht demnach kein Dualismus zwischen Klang und Stille, sondern beide sind als Aspekte einer subjektiv erfahrbaren Einheit zu verstehen. Dabei ist die Dauer das Maß mit dem sowohl Stille als auch Klang bzw. Geräusch einzuordnen sind. Cage bricht mit der in der westlichen Musik weitgehend verbreiteten Erfassung musikalischer Strukturen durch die Frequenz, d.h. durch einen den musikalischen Raum festlegenden Parameter. Der Aspekt der Zeit gewinnt in Form der Dauer an Bedeutung. James Pritchett beschreibt in seiner Cage-Biografie *The Music of John Cage* die Abwendung des Komponisten von der Betrachtung der Musik unter dem Gesichtspunkt der Harmonik als durch die Rezeption ostasiatischer Philosophie beeinflusst.<sup>256</sup>

Bormann rückt den Aspekt der Kommunikation in den Vordergrund. Er versteht die Stille bei Cage als den paradoxen Akt jede Mitteilung verweigern zu wollen:

„Hier wird die Reichweite der durch den Zen-Buddhismus gestifteten Umwendung deutlich: Nicht mehr die Frage, *was* es (künstlerisch) zu sagen gibt (oder wie dieses Sagen zu legitimieren wäre), sondern die Tatsache, daß es *nichts* oder *das Nichts* zu sagen gibt (und wie diese Aussetzung, diese Aufgabe zu vollziehen wäre), steht nun im Zentrum. Es geht also nicht, wie in den 'Confessions', um die Übernahme, Anwendung oder Inanspruchnahme einer weltanschaulichen Position, sondern um die Aussetzung jeder Mitteilung (Kommunikation, Diskursivität), die nur um den Preis des paradoxen Nicht-Sprechens zu erlangen ist.“<sup>257</sup>

Dieses „Nicht-Sprechen“, das sich in der Stille äußert, entzieht sich jedem Diskurs. Cage thematisiert dies in seinem 1950 entstandenen Text *Lecture on nothing*, in dem es zu Beginn heißt:

„I am here, and there is nothing to say.“<sup>258</sup>

Der von Cage gebrauchte Begriff *Silence* steht laut Bormann einerseits für die Stille in der Musik,

<sup>255</sup> CAGE, John. *Experimental Music: Doctrine*. S.13

<sup>256</sup> PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. S.39

<sup>257</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.167

<sup>258</sup> CAGE, John. *Lecture on Nothing*. S.109

andererseits für das Schweigen in einem Text. Stille wird als formgebendes Element eingesetzt, das als Lücke oder Leerstelle die Musik unterbricht und somit für das Unsagbare steht.<sup>259</sup>

Diese Interpretation Bormanns unterscheidet sich von der Bedeutung der Stille im Noh-Theater. Dem Autor zufolge ist die Stille nicht der Raum in dem sich das Klangereignis erst entfalten und von dem es sich abheben kann. Stille wird vielmehr als die Unterbrechung der Musik bzw. der Erzählung gewertet. Hier ist sie eine Lücke, die symbolisch den Platz für nicht mitteilbare Inhalte freihält. Im Zen-Buddhismus soll gerade jener Weg über die symbolische (sprachlich-rationale) Ebene vermieden werden, der das Individuum an der direkten Erfahrung hindert. Außerdem wird im Zen nicht zwischen Substanz und Nicht-Substanz unterschieden (siehe Kapitel 4.3.4). Die Grenzen zwischen Stille und Klang verlaufen fließend, da es von der Sensibilität des Individuums abhängt, ob Stille, d.h. nichts zu hören ist, oder bereits ein Geräusch oder Klang wahrgenommen werden kann. So etwas, wie „das Unsagbare“, das der Stille als symbolischen Platzhalter bedarf, gibt es nicht. Es gibt nur Klänge und Geräusche, die hörbar sind, oder im Augenblick nicht im akustischen Wahrnehmungsbereich des Menschen liegen.

#### 4.2.3 Stille, *kōan* und *haiku*

Ein weiterer Ansatz ist, dass Cage mit seiner ästhetischen Konzeptionierung von Stille das *kōan* vor Augen hat. In Anlehnung an die *kōans* des Zen-Buddhismus versucht der Komponist mittels der Stille gedankliche Konstrukte und Konzepte zu durchbrechen.<sup>260</sup> Der Einsatz von Stille in seinen Werken ist demnach nicht als Pause zu verstehen, sondern als paradoxes Schweigen, welches das Publikum aus ihren Hörgewohnheiten herausreißen soll, um so deren Horizont zu erweitern. Demnach hat die Stille bei Cage weniger mit dem Konzept von *ma* im Noh-Theater, oder der herkömmlichen Verwendung der Pause in der westlichen Musik zu tun, sondern ist an die zen-buddhistischen *kōans* angelehnt.

Pritchett sieht in Cages *Lecture on Nothing* Anlehnungen an die Tradition der Kōan-Dichtung und das *mondō*. Besonders im Schlussteil des Textes werde dies deutlich. Fragen und Antworten wechseln einander in diesem Abschnitt ab. Für den Fall, dass nach seinem Vortrag Fragen gestellt werden würden, bereitete Cage sechs Antworten vor, die er unabhängig vom Inhalt der Frage geben würde. Die vorbereiteten Antworten waren paradox und rätselhaft gestaltet.<sup>261</sup> Auch wenn Cage hier anscheinend Bezug auf die Antwort-Technik des *mondō* nimmt, steht die *Lecture on Nothing* doch eindeutig in einem anderen Kontext als die Dialoge zwischen Zen-MeisterIn und SchülerIn. Da es

<sup>259</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.169

<sup>260</sup> Ebenda S.167

<sup>261</sup> PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. S.56

in Cages Vorlesung um das Nichts bzw. um nichts geht, ist anzunehmen, dass der Künstler mit den widersinnigen Antworten versucht sein Gegenüber aus dem Wirkungsbereich des logisch-rationalen Denkens herauszuholen und für die ästhetische Wahrnehmung des Nichts, d.h. der Stille, bzw. dessen, was auf den ersten Blick dafür gehalten wird, zu öffnen.

In einigen Werken bezieht sich Cage auf die literarische Gattung *haiku*. Yoshida Hidekazu, ein Freund des Komponisten, brachte ihm die literarische Form näher. Dabei gab der Japaner den Anstoß, die erste Zeile auf das *nirvāna* zu beziehen, während die zweite dem *samsāra* und die dritte der individuellen Handlung bzw. dem Nicht-Handeln, also einem „spezifischen Ereignis“ folgt.<sup>262</sup> Laut Bormann steht für Cage weniger die Form des *haiku* als die damit einhergehende Verbindung mit *nirvāna* und *samsāra*, durch die Interpretation seines Freundes Yoshida, im Zentrum. Beide sind grundlegende Prinzipien des Buddhismus. *Samsāra* verdeutlicht die ständige Wiederkehr von Geburt und Tod in einem ewigen Kreislauf. Der Begriff *nirvāna* bezieht sich auf die Auflösung von *samsāra*, darauf, aus dem unendlichen Kreislauf doch auszubrechen. Cage übertrug dieses logisch schwer nachvollziehbare Prinzip auf seine Stücke. Bormann bezieht sich auf Thomas M. Maier, wenn er behauptet, dass in der traditionellen japanischen Kunst keine Parallelen zwischen *samsāra*, *nirvāna* und dem Aufbau des *haikus* angenommen werden.<sup>263</sup>

Cage hingegen überträgt diese Haltung auf seine Kompositionen. So entstand ein Werkzyklus in dem das Stück *Atlas Eclipticalis* (1961) das erste Werk ist, gefolgt von *Variations IV* (1963). Das Stück *0'00"* (1962)<sup>264</sup> bildet den Schlusspunkt der Trilogie, die sich auf das von Yoshida beschriebene Prinzip des *haikus* bezieht.<sup>265</sup>

Wie in Kapitel 3.5.1 besprochen, will der Autor bzw. die Autorin eines *haiku* ein persönliches Gefühl vermitteln. Dies kann jedoch nur gelingen, wenn LeserInnen bereits eine ähnliche Erfahrung gemacht haben. Cage scheint die literarische Gattung des *haikus* hingegen als Anregung zu verstehen, abstrakte Inhalte künstlerisch darzustellen. Cage betrachtet es in seiner Werktrilogie als Darstellungsform der metaphysischen Konzepte *samsāra* und *nirvāna*, die er für das eigene künstlerische Schaffen fruchtbar machen möchte. Dies hat mit der von Suzuki beschriebenen Herangehensweise an das *haiku* nicht viel gemeinsam.

<sup>262</sup> DOWNES, Edward. *Atlas Eclipticalis mit Winter Music (elektronische Fassung)*. S.199

<sup>263</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.240-241

<sup>264</sup> Werkbeschreibung: <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]

<sup>265</sup> Werkbeschreibung: <http://www.johncage.info/workscage/atlasclipticalis.html> [online am 16.1.2012]

#### 4.2.4 Stille als Klang

1958 spricht Cage in einem Vortrag über Musik und Absichtslosigkeit von einem Wendepunkt in Bezug auf die Bedeutung der Stille in der Musikgeschichte. Stille wird nun nicht mehr als die Kluft zwischen zwei Klangereignissen betrachtet, sondern hat selbst eine Bedeutung. Sie ist wesentlich bei der Konzipierung des Verlaufs eines Stücks. So können durch den Einsatz von Stille zwei Abschnitte zusätzlich voneinander abgegrenzt werden. Doch nicht nur zum Hervorheben von Kontrasten kann Stille eingesetzt werden. Durch eine ausgedehnte Pause, oder auch eine sehr kurze und prägnante Unterbrechung wird der betreffenden musikalischen Passage Nachdruck verliehen, die Aussage wird verstärkt.

Wird jedoch von diesen Funktionen der Stille abgesehen, entpuppt sie sich selbst als das permanente Existieren von Klängen. Stille wird nicht als die Lücke zwischen zwei Klängen definiert, Stille erfüllt hier keine strukturelle Funktion im Stück. Auf diese Weise ist sie frei und kann neu wahrgenommen werden, sie wird selbst zum Klang, einem ständig präsenten Klang, der die gesamte Welt durchzieht. Cage beschreibt dies folgendermaßen:

„Where none of these or other goals is present, silence becomes something else – not silence at all, but sounds, the ambient sounds. The nature of these is unpredictable and changing. These sounds (which are called silence only because they do not form part of a musical intention) may be depended upon to exist. The world teems with them, and is, in fact, at no point free of them.“<sup>266</sup>

Entscheidend ist für Cage, dass das, was wir als „Stille“ bezeichnen, eigentlich etwas ist, das sich der musikalischen Absicht entzieht. Unter dem Begriff „Stille“ werden demnach alle jene Klänge zusammengefasst, welche die Welt durchziehen und die wir Menschen in kein für uns schlüssiges musikalisches Schema einfügen können. Die Stille wird hier also nicht als Pause, d.h. als ein Aspekt des musikalischen Systems, aufgefasst. Indem die Stille selbst als Klang umgedeutet wird, entzieht sie sich den Funktionszuschreibungen des Musikdiskurses. In diesem Sinne bezeichnet Bormann die Stille nicht als „Stillelgung der Klänge“, sondern als „Anerkennung der Klänge“.<sup>267</sup>

Doris Kösterke sieht starke Ähnlichkeiten zwischen Cages Konzeption der Stille und jener des Nichts im Taoismus und Zen-Buddhismus. Dabei definiert die Autorin das Nichts bzw. die Stille als „Abwesenheit wahrnehmbarer Eigenschaften“<sup>268</sup>. Die Unterscheidung ob Nichts (Stille) oder Etwas (Klang) festgestellt wird, obliegt der Sensibilität der Sinne. Ob daher Nichts oder Etwas wahrgenommen wird, hängt vom Grad an Bewusstsein und vom Differenzierungsvermögen des Individuums ab. Kösterke hält fest, dass *yu* (chin.: Sein) und *wu* (chin.: Nicht-Sein) im Taoismus,

<sup>266</sup> CAGE, John. *Silence*. S.21-22

<sup>267</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.176, 178

<sup>268</sup> KÖSTERKE, Doris. *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell*. S.81



und in Anlehnung daran auch im Zen-Buddhismus, als zwei Aspekte ein und desselben betrachtet werden, des *tao*. Beide Pole sind gleichberechtigt und können abwechselnd in Erscheinung treten, je nach individueller Wahrnehmung. Dies ist möglich, da hier, anders als in weiten Teilen westlicher Philosophie, die Vorstellung „ewiger Substanzen“ nicht existiert. Eine solche Konzeption ist dem Buddhismus und Taoismus fremd.<sup>269</sup>

Bormann wirft die Frage auf, ob auch ein Spiel, wie etwa Schach, als stilles musikalisches Stück aufgefasst werden kann. Die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Kunst und Alltag würde dies nahe legen. Stille, Schweigen und die, während 4'33" stattfindende, klangreiche Stille wären somit nicht grundlegend voneinander verschieden.

Fasst man, wie Cage, Stille als „nicht-intendiertes Geräusch“, ergibt sich daraus, dass ein Rahmen benötigt wird um die Stille als solche wahrnehmbar zu machen. Die Stille existierte bereits bevor sie mittels eines Stücks in den Fokus gerückt wurde. Jedoch war sie bis dahin nicht als solche erkennbar, da sie sich nicht vom Geräusch unterschied. Daniel Charles wendet im Gespräch mit Cage ein, dass nicht nur die Stille, sondern auch das „Stille Stück“, 4'33", möglicherweise bereits existiert hätte und nur lange unentdeckt geblieben sei. Bormann meint, die Stille „geht von sich selbst aus – *in jedem Moment*“.<sup>270</sup> Demnach kommt der kompositorische Gedanke, die Stille in ein Stück zu fassen, zu spät.

Bormann sieht den Ursprung von der bei Cage angestrebten Aufhebung des Gegensatzes zwischen Stille und Klang in der Position, die der Komponist gegenüber Frequenz und Dauer einnimmt. Für Cage ist das Zeitelement in der Musik, d.h. die Dauer, von größerer Bedeutung als die Tonhöhe bzw. Frequenz der Klänge und Geräusche. Aus diesem Grund akzeptiert Cage Klang und Stille nicht als gleichwertig. Er negiert jedoch die begriffliche Trennung zwischen beiden, indem er jener „Objektivität der Begrifflichkeit“ die „Subjektivität des Hörens“ entgegensetzt. Diese Subjektivität äußert sich in der Wahrnehmung einer „Allgegenwart der Klänge“<sup>271</sup>. Dem zufolge überwindet Cage jedoch nicht den Gegensatz zwischen Stille und Klang bzw. Subjekt und Objekt, sondern verneint einfach, dass es einen Unterschied gibt. Cage verneint, dass es überhaupt so etwas wie Stille gibt, da alles zum subjektiv erlebbaren Klang wird. Dies ist eine andere Herangehensweise als in den durch den Zen-Buddhismus beeinflussten ostasiatischen Künsten. Klang und Stille werden nicht als selbst-identisch betrachtet, auch nicht als Synthese, sondern Stille wird zum Klang<sup>272</sup>. Sie wird allein unter dem Aspekt des Klanglichen betrachtet. Wenn jedoch alles zum Klang wird, wird Stille unmöglich. Sie wird negiert.

<sup>269</sup> KÖSTERKE, Doris. *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell*. S.81

<sup>270</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.247

<sup>271</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.179

<sup>272</sup> CAGE, John. *Silence*. S.21-22

#### 4.2.5 Figur und Hintergrund

An diesen Gedanken knüpft Thomas M. Maier an, wenn er Stille als die ständig vorhandene Grundstruktur der Welt annimmt. Einer Annahme zufolge sind Klang und Pause bzw. Stille zwei Pole ein und desselben Phänomens. Verbirgt sich das Eine, tritt das Andere zu Tage. Cage ist dies zu wenig, da eine solche Betrachtungsweise mit sich bringen würde, dass KomponistInnen durch das Setzen von Noten und Pausen darüber entscheiden könnten, wann sich die Stille und wann der Klang sich zeigt. Stille geht über beabsichtigte Abwesenheit hinaus:

„Die Anwesenheit von Stille muß folglich unabhängig von der konkreten, einzelnen Intention gedacht werden. Cage geht so weit zu sagen, daß Stille immer da ist. Es kommt nur darauf an, sie wahrzunehmen. Ihre Wahrnehmbarkeit hängt davon ab, ob wir die Stille durch unsere Intentionen stören oder eben nicht. Trotzdem kann sie strenggenommen durch unser intendiertes Handeln weder unterbrochen noch gestört werden, weil sie unabhängig von unseren Intentionen – und nur unabhängig von diesen – da ist. Stille ist für Cage eine omnipräsente (akustische) Grundstruktur, auf die man sich (lediglich) einlassen muß, der man sich zuwenden muß, um sie wahrzunehmen.“<sup>273</sup>

Was ist das für eine Art von Stille, von der hier die Rede ist? Wird etwas Ähnliches auch von Suzuki Daisetz thematisiert? Pritchett zieht einen Vergleich zwischen Cages Vorstellung des Nichts und jener, die laut Suzuki dem Zen-Buddhismus zugrunde liegt. Suzuki beschreibt in seinem Werk *Mysticism: Christian and Buddhist World Perspectives* die Leere als eine Null in der eine Fülle unvollendeter Möglichkeiten verborgen ist. Die Leere bzw. die Stille wird so zum unerschöpflichen Ursprung alles Seins.<sup>274</sup> Cage fasst Stille als alles durchziehende Grundsubstanz. Sie erinnert an ein Spiel von Figur und Hintergrund. *Ma* ist die Einheit von positiver und negativer Raumzeit. Der Aspekt des *ura-ma* lässt die Leere und Offenheit der Stille in der Vordergrund treten. Die Stille bei Cage lässt sich in Anlehnung an die negative Raumzeit *ura-ma* interpretieren. Sie ist stets vorhanden, kann jedoch isoliert als solche nicht wahrgenommen werden. Erst im Wechselspiel mit *omote-ma*, der positiven Raumzeit, können beide Aspekte entsprechend zur Geltung kommen. Für Cage bedarf es des Willens und einer geschärften Aufmerksamkeit um dieses Phänomen zu erkennen, es in den Vordergrund treten zu lassen – hier ergeben sich Bezugspunkte zwischen Cages Auffassung von Stille und der im Zen-Buddhismus betonten wachen und nüchternen Gesitesehaltung. Die Konzeption von Stille weist demnach Parallelen zu Suzuki Daisetz auf, jedoch auch zum Begriff *ma* im traditionellen Noh-Theater (siehe Kapitel 2.2.7 und 3.3.6).

<sup>273</sup> MAIER, Thomas M. *Ausdruck der Zeit*. S.117

<sup>274</sup> PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. S.58

#### 4.2.6 Stille, Tod, Verneinung

Richard Toop geht in seinem Essay *John Cage gegen seine Aneigner verteidigt*<sup>275</sup> auf eine Anekdote ein, die Cage in seinem Artikel *Edgard Varèse*, der dem gleichnamigen Komponisten gewidmet ist, erwähnt. Cage, der leidenschaftlicher Pilzsammler war, wurde einmal von einer Buddhismus kundigen Dame gefragt, ob er eine Antwort auf die Frage habe, warum Buddha der Legende nach nach dem Verspeisen eines Pilzes starb. Später, während eines Waldspaziergangs, erinnerte er sich an ein aus Indien stammendes Konzept, dass die Phasen des Lebens mit den Jahreszeiten verglich. Dann fiel Cage die Antwort ein:

„Spring is creation. Summer is Preservation. Fall is Destruction. Winter is Quiescence. Mushrooms grow most vigorously in the fall, the period of destruction and the function of many of them is to bring about the final decay of rotten material. In fact, as I read somewhere, the world would be an impassable heap of old rubbish were it not for mushrooms and their capacity to get rid of it. So I wrote to the lady in Philadelphia. I said, 'The function of mushrooms is to rid the world of old rubbish, The Buddha died a natural death.'“<sup>276</sup>

Cage nimmt hier auf ironische Weise Bezug auf zen-buddhistische Metaphern vom Tod des Buddhas. Dabei soll verdeutlicht werden, dass nicht an alten Konzepten oder ideologisch aufgeladenen Persönlichkeiten festgehalten werden soll. Es geht um eine Haltung des Nicht-Anhaftens. Buddha hatte seine Zeit, er lebte, wirkte und nun ist er tot um Platz für Neues zu schaffen – eine Leere aus der neues Leben entspringt, wie im Verlauf der in einander übergehenden Jahreszeiten.

### **4.3 Indeterminacy und Chance**

#### 4.3.1 Unbestimmtheit

In vielen von Cages Werken ist die Unbestimmtheit (*Indeterminacy*) ein wesentliches Merkmal. Dies bedeutet, dass die Werke grundsätzlich auf unterschiedliche Weise aufgeführt werden können. Es liegt in der Hand des Interpreten bzw. der Interpretin welche der vorgegebenen Möglichkeiten er oder sie zur Realisierung des Werks wählt.<sup>277</sup>

Pepper sieht in Cages Streben nach Unbestimmtheit in der Musik den Versuch sich von den AvantgardistInnen der Moderne abzugrenzen. Sinn soll nicht systematisch verneint werden, sondern auf „anarchistische“ Weise behandelt werden. Unbestimmtheit wird so zu einer kompositorischen

<sup>275</sup> TOOP, Richard. *John Cage gegen seine Aneigner verteidigt*. S.179ff.

<sup>276</sup> CAGE, John. *Edgard Varèse*. S.85

<sup>277</sup> PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. S.108

Doktrin. Cage bedient sich hier einer „Logik des Nichts“, die ihm dabei hilft die Nicht-Form als ästhetisches Ideal zu etablieren. Dies ist die Reaktion auf eine zentrale Frage der Moderne. Es geht um den Widerspruch zwischen „dem Ideal der reinen Form und der wachsenden Bedrohung durch Sinnlosigkeit angesichts der zunehmenden Entleerung benutzbarer ästhetischer Strukturen“<sup>278</sup>. Diese Frage nach dem Umgang mit musikalischem Material wird verbunden mit dem Versuch eine „Nicht-Form“ praktisch umzusetzen. Die Nicht-Form wird von Cage nicht als Reaktion auf bestehende ästhetische Formen betrachtet, sondern bildet ein neues Genre.

#### 4.3.2 Zufall

Cage versteht unter Zufall (*Chance*) ein auf aleatorischen Prozessen basierendes Verfahren, dass für die Erstellung von Kompositionen herangezogen wird. Als Beispielhaft dafür nennt Pritchett das Stück *Music of Changes* aus dem Jahre 1951<sup>279</sup> für dessen Konzipierung der Komponist die Hexagramme des chinesischen Klassikers *I Ging* heranzog.<sup>280</sup>

Der Zufall wird für Cage zu einem kompositorischen Element, dass eine Alternative zu Variation und Wiederholung darstellt. Klangereignisse entwickeln sich spontan nacheinander und bedürfen keiner kompositorischen Verbindung. Die Kategorien Richtig und Falsch lassen sich auf Werke, die auf Zufall basieren, nicht anwenden. Cages Anwendung des Zufallsprinzips spielt auf den Zen-Buddhismus an indem Erinnerung, Gewohnheiten und Vorausplanung, sprich das Ich-Bewusstsein allgemein, möglichst ausgeschaltet werden sollen. Das Stück ist somit Resultat einer von vielen Möglichkeiten. Dieser Anspruch zeigt sich u.a. in komplexen, auf dem *I Ging* basierenden, Zufallsoperationen, die etwa im ebenfalls 1952 entstandenen Werk *Williams Mix*<sup>281</sup> angewandt werden.<sup>282</sup>

#### 4.3.3 Kritik an der Methode

Frank Cox kritisiert in seinem Aufsatz *Über John Cage* an der Musik des Komponisten, dass sie den RezipientInnen keinerlei Hilfestellungen zu deren Verständnis gibt. Die Unmittelbarkeit der Erfahrung, die mittels Unbestimmtheit im Umgang mit Klangmaterial erzielt werden soll, wirkt auf den Autor wie ein theoretisches Konstrukt, das seine praktische Wirkung verfehlt:

<sup>278</sup> PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. S.19

<sup>279</sup> Werkbeschreibung: <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]

<sup>280</sup> PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. S.108

<sup>281</sup> Werkbeschreibung: <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]

<sup>282</sup> BAUER, Johannes. *Cage und die Tradition*. S.80-81

„Ich kann und darf die Reaktion derer, die Cages Musik lieben, nicht in Frage stellen, für mich jedoch sind die meisten seiner Werke restriktiver als traditionelle Werke, indem sie den rechten Glauben voraussetzen und insofern von ihnen so gut wie keine Hilfestellung zu ihrem Verstehen ausgeht. Ich höre sie, überspitzt gesagt, als Ikonen einer Religion, an die ich nicht glaube. Die ästhetischen Ergebnisse seiner Experimente liegen so sehr außerhalb jeder rationalen Diskussion, daß jede Entscheidung, die der Komponist oder der Zuhörer trifft, letztlich zu einem Akt reiner Selbstvergewisserung wird.“<sup>283</sup>

Cox zufolge geht Cage von einem dualistisch geprägten Musikverständnis aus. Dabei wird die kompositorische Struktur dem Geist und die Form dem Herzen zugeordnet. Das methodische Vorgehen kann sowohl kontrolliert als auch intuitiv oder zufällig erfolgen. Im Laufe der Zeit wurden seine Werke mehr und mehr durch den Zufall bestimmt. Cage lässt jedoch die Frage, wodurch Instrumentierung und Arrangement bestimmt worden seien, weitgehend unbeantwortet.<sup>284</sup> Zufallsoperationen kommen erst für das Agieren in einem schon festgelegten Schema in Frage. Der „Zufall“ ist genau genommen eine Auswahlmöglichkeit in einem genau definierten Rahmen. Cage legt also zunächst klare Grenzen fest, erst dann tritt der Zufall in Aktion und füllt die bereits existierenden Strukturen aus:

„Sogar das Wählen selbst geschieht innerhalb bestimmter Grenzen, und ist doch deshalb nicht weniger ein Wählen, und sogar die Entscheidung, keine Entscheidung zu treffen, ist eine Entscheidung. In jedem seiner Werke traf Cage Entscheidungen über eine mögliche Klangwelt, über einen bestimmten Aktionsradius, und so weiter, und überließ spätere Entscheidungen dem Zufall. Schon darin zeigt sich eine bestimmte Haltung der Welt gegenüber: der Mann, der sich an einem bestimmten Punkt dagegen entscheidet, Entscheidungen zu treffen.“<sup>285</sup>

Es ist fraglich, ob Cages Umgang an dem Zufall mit jener im Zen-Buddhismus praktizierten „aktiven Passivität“ gleichgesetzt werden kann. Cox‘ Interpretation legt nahe, dass der Komponist ab einem bestimmten Zeitpunkt die bewusste Entscheidung traf, sich einer kognitiven und subjektiven Bestimmung seiner Werke zu widersetzen. Nicht er als Subjekt bzw. sein Intellekt sollten über den Verlauf eines Stücks entscheiden. Cage überlässt diese Aufgabe dem Zufall – dies ist jedoch etwas anderes als das Nicht-Ich in Erscheinung treten zu lassen und den kreativen Impuls im Augenblick zu erfassen. Anders als in der traditionellen japanischen Kunst geht es hier nicht um das ästhetische Ideal *yūgen*. Die Anwendung von Zufallsoperationen in Cages Werk erscheint eher wie ein Akt der Verweigerung, als Trothaltung und Bruch mit einem europäisch geprägten Kunstbegriff.

---

<sup>283</sup> COX, Frank. *Über John Cage*. S.42

<sup>284</sup> Ebenda S.45-46

<sup>285</sup> Ebenda S.49

## **4.4 Logik und „Unlogik“ in der Musik**

### **4.4.1 Einheit oder gescheiterte Dialektik?**

RezipientInnen von Cages Werken sind entweder gänzlich auf ihre Sinneswahrnehmung angewiesen, oder sie berufen sich auf abstrakte Ideen um die Intention des Komponisten zu erfassen. Dies ist jedoch laut Pepper problematisch, da es sich bei Cages Stücken um Musik handle, die nicht als „intentionales oder virtuelles Objekt“<sup>286</sup> erfassbar sei. Nicht nur die einzelnen Elemente des Stücks werden als voneinander unabhängig konzipiert, auch die Partitur und sämtliche Aufführungen werden von Cage als eigenständige, und nicht miteinander in Verbindung stehende, Ereignisse betrachtet. Sämtliche dialektische Betrachtungsweisen, die für das Musikverständnis im herkömmlichen Sinne grundlegend sind, sollen aufgehoben werden. Klang und Geräusch, Quantität und Qualität, abstrakte Zeiteinteilung im Metrum und deren Aktualisierung im Rhythmus werden als gleichwertige, einander bedingende und nicht ausschließende Faktoren betrachtet. Fraglich ist jedoch, ob und wie diese Befreiung von musikalischer Vermittlung für die einzelne ZuhörerIn und den einzelnen Zuhörer erlebbar und verständlich ist.<sup>287</sup>

Cox interpretiert Cages Werk als das Resultat einer gescheiterten Dialektik. Einerseits arbeitet der Komponist mit technischen Mitteln und Zufallsoperationen, auf deren Verlauf er als Subjekt keinen Einfluss hat. Andererseits hält er an „Essenzen“ fest, die religiöse Züge haben. In der Kombination von technisch-rationalistischem Denken und a priori festgelegten Gegebenheiten sieht der Autor eine gefährliche Mischung, die sich in vielen ästhetischen Entwicklungen der Moderne widerspiegelt und, so Cox wörtlich, häufig „faschistische Tendenzen“ aufweist. Im Falle Cage sei dies jedoch nicht so, da dessen anarchistische Grundhaltung und sein Streben nach Freiheit im Denken und künstlerischen Schaffen totalitäre Tendenzen abmildern.<sup>288</sup> Die hier geschilderte Kritik wirft die Frage auf, ob es überhaupt möglich ist, dass Musik in ihrer Struktur politische Ideen oder Weltanschauungen verinnerlicht hat. Auch wenn Musik, so wie andere Kunstformen, häufig für propagandistische Zwecke missbraucht wird, werden diese Ideen doch von außen an die Kunst herangetragen. Es sind die Haltungen der KomponistInnen, welche die Musik schaffen, oder sie wird von RezipientInnen im Sinne einer politischen Strömung interpretiert. Es ist jedoch sehr zweifelhaft, ob Gesinnungen aus der musikalischen Struktur selbst entspringen und abgelesen werden können. In diesem Sinne unterstellt Cox Cage etwas, das unmöglich durch die alleinige Auseinandersetzung mit der Musik des Komponisten nachvollziehbar ist.

---

<sup>286</sup> PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. S.19

<sup>287</sup> Ebenda S.19-20

<sup>288</sup> COX, Frank. *Über John Cage*. S.51

#### 4.4.2 Sinnverlust und „Unlogik“

Pepper sieht Cage als von einer dem damaligen Zeitgeist entsprechenden Interpretation des Zen-Buddhismus geprägt. Es vollzog sich ein Wandel vom Komponisten zum Klangkünstler. Klänge sollen als für sich selbst stehend wahrgenommen werden, das Gesamtgefüge ist dementsprechend sinnentleert. Strenggenommen handelt es sich hier nicht mehr um Musik, da den einzelnen Klangelementen der innere Zusammenhang fehlt. Laut dem Autor knüpft Cage durch seine Zen-Rezeption an westliche Versuche, kontemplative Musik zu kreieren, an:

„Er fordert die Abschaffung der Musik als solcher zugunsten des bloßen Wahrnehmens von Klang-Phänomenen. Wie bereits erwähnt, hat die Technik der Kontemplation als Ersatz für künstlerisches Schaffen eine komplizierte Genealogie in der europäischen Kunst: vom desinteressierten Blick des Flaneurs über den Automatismus von Duchamps 'Ready Made' hin zum mechanischen Starren von Warhols Filmkamera. Diese Einstellung – als Markenzeichen des Auseinanderfallens der Intelligenz in isolierte Monaden rein ästhetischer Erfahrung [ist] ein Ausdruck ihrer politischen Unfähigkeit – unvermeidlich vermischt mit der Aufnahme asiatischer Idee wird paradoxerweise von Cage als Mittel beansprucht, um eine verlorene Sinngemeinschaft zu restaurieren. Zu diesen widersprüchlichen Gedanken dürfte Cage durch seine Erfahrung mit dem Zen – mit dessen unlogischen, aber eleganten Sprüngen zwischen unvereinbaren Gegensätzen – veranlaßt worden sein.“<sup>289</sup>

Pepper interpretiert Cages Auseinandersetzung mit Zen also als Suche nach ideologischer Legitimierung eines Schaffens, das nicht im herkömmlichen Sinne als „Kunst“ bezeichnet werden kann. Für den Autor zeigt sich darin eine gewisse Hilflosigkeit und Handlungsunfähigkeit. Beides wäre nach Suzuki Daisetz' Auffassung nicht im Sinne der Zen-Philosophie.

Cages Musikbegriff baut auf das „gleichgültige Anhören zufälliger Klangphänomene“<sup>290</sup> und soll sich von jener in Europa historisch gewachsenen Sichtweise absetzen, welche Musik als Sprache definiert, die Klänge in einem hierarchischen System anordnet. Pepper bezieht sich auf Hans Neuhoff, der Musik anthropologisch betrachtet und als „sinnvolle Klang-Komplexe“ versteht. Cages bestreben danach, „nicht-musikalische“ Elemente und den Zufall in seine Kompositionen einzubringen, steht in Zusammenhang mit dem Denken der Moderne bzw. ihrem Gegenpol der Postmoderne, einer Epoche, die sich über die Reflexion ihrer Grenzen und Möglichkeiten, sowie der Traditionskritik definiert. Pepper übt scharfe Kritik an Cage und sieht dessen Beschäftigung mit Zen als alibhaft und eine echte Auseinandersetzung mit kompositorischen Problemen der Gegenwart vermeidend:

---

<sup>289</sup> PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. S.25-26

<sup>290</sup> Ebenda S.26

„Den 'Postmodernen' gleich, deren musikalisches Vorbild er ist, springt er vom Felsen, nur um zu entdecken, daß ihm Flügel gewachsen sind. Notwendigerweise folgt daraus eine Restauration der 'reinen' oder 'unvermeidlichen' Erfahrung. Dafür aber mußte Cage einen Preis bezahlen. Er ist verurteilt, hilflos zwischen kitschiger Philosophie (auf der Ebene programmatischer Aussagen) und der Negation/Erlösung der Musik in Form von endlosen, sich wiederholenden Gesten, die sich einer bürokratischen Rationalität *unterwerfen*, aber sich gleichzeitig eben dieser Rationalität *zu erwehren* suchen, zu pendeln. 'Hilflos' scheint er, weil Cage sich mit seinem fadenscheinigen orientalischen Alibi zufrieden gab. Er war sich des obengenannten Paradoxons unbewußt und deshalb unfähig, es zu verarbeiten – weder im theoretischen noch im musikalischen Zusammenhang.“<sup>291</sup>

Cages Schaffen beruht auf dem Versuch der Wiederherstellung einer ursprünglichen Form der Klangerfahrung. Diese unmittelbare Wahrnehmung bildet einen Gegenpol zu der im Westen vorherrschenden Auffassung von Musik als Sprache. In dieser Skepsis gegenüber der sprachlichen Vermittlung zeigt sich eine Parallele zum Zen-Buddhismus. Pepper sieht diese „Befreiung“ aus der Determinierung der Sprache jedoch ambivalent. Durch das Streben nach unmittelbarer Klangerfahrung entzieht sich das Resultat jeder Form von Kritik. Ein reflektierter Umgang mit den auf diese Weise entstehenden Stücken wird von vornherein ausgeschlossen. Pepper wirft Cage weiters vor, jene Versprachlichung und Abstraktion von Klang, die er eigentlich bekämpfen möchte, selbst zu betreiben. Dies wird jedoch vom Komponisten aufgrund seiner mystischen Sichtweise nicht erkannt. Das Streben, unvermittelte Erkenntnis durch das Erleben von Klängen zu erlangen, schließt eine theoretisch-analytische Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition aus.<sup>292</sup> Gleichzeitig meint der Autor, dass Cage und dessen Vorstellung von Musik mittlerweile selbst zu einer historisch überholten Position geworden sei. Die auf direkter Erfahrung beruhende Definition von Musik basiere auf der Zen-Rezeption des Komponisten, die Pepper als von der Kyoto-Schule beeinflusst erachtet, und auf dadaistischen Elementen:

„Ohne einer polemischen Übertreibung nachzugeben, wie man sie z.B. bei Boulez in Beziehung auf Schönberg findet, ist es seit langem überfällig festzustellen, daß Cages 'Aesthetics of Indifference', d.h. sein paradoxer Entwurf einer utilitaristisch-ästhetizistischen Wiederherstellung der Musik als (primitivem) Klang – 50 Jahre nach seiner ersten und endgültigen Formulierung – seine Aktualität überlebt hat, um – zusammen mit der kulturellen Avantgarde als solcher – Gegenstand historischer Reflexion zu werden. Die Geschichte von Cages Verwandlung der paradoxen Logik des Zen der Kyoto-Schule in eine affirmative Fassung des Dadaismus muß dabei eine zentrale Rolle spielen.“<sup>293</sup>

Die „Unlogik“ in Cages Werk ist also nur zum Teil von zen-buddhistischem Bewusstsein

<sup>291</sup> PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. S.26-27

<sup>292</sup> Ebenda S.27-28

<sup>293</sup> Ebenda S.28



beeinflusst. Ebenso wichtig scheint das Streben des Komponisten zu sein, eine eigenständige Position jenseits der europäischen und angloamerikanischen Tradition zu finden. Für Pepper gehört die von Cage propagierte ästhetische Haltung selbst der Geschichte an.

#### 4.4.3 Durchdringung und Nicht-Behinderung

Fasst Cage die Stille zunächst als den komplementären Part des Klangs auf, verliert sie zunehmend diese Funktion und wird als eigenständiges, klanghaftes, Ereignis wahrgenommen. Grund für diesen Wandel ist das Phänomen der Nicht-Behinderung (*non-obstruction, unimpededness*) und Durchdringung (*interpenetration*). Die einzelnen Subjekte und deren unterschiedliche Perspektiven vermischen sich in und mit der Welt und bleiben doch bestehen. Die Stille wird so selbst zu einer eigenständigen und grundlegenden Erscheinung in Raum und Zeit.<sup>294</sup> Was hier anhand des Phänomens Stille beschreiben wird, verweist auf ein grundlegendes zen-buddhistisches Element: der Identifikation mit der umgebenden Welt. Cage schreibt diesbezüglich in *Composition as Process*:

„In the course of a lecture last winter at Columbia, Suzuki said that there was a difference between oriental thinking and european thinking, that in european thinking things are seen as causing one another and having effects, whereas in oriental thinking this seeing of cause and effect is not emphasized but instead one makes an identification with what is here and now.“<sup>295</sup>

Die hier von Cage beschriebene Identifikation mit der Welt wird möglich durch Nicht-Behinderung und wechselseitiger Durchdringung. Diese beiden Grundeigenschaften ermöglichen es dem Individuum sich selbst als das Zentrum der Welt zu betrachten, dabei jedoch nicht den Kontakt zu der umgebenden Welt zu verlieren. Es ist keine egozentrische Fokussierung auf sich selbst, sondern ein wechselseitiges Bezugnehmen aufeinander. Das Individuum und sein Empfinden sind der Ausgangspunkt des Verstehens der ihn umgebenden Dinge. Individuen und Gegenstände „durchdringen“ einander, die kognitive Unterteilung in Subjekt und Objekt existiert nicht.

„Durchdringung“ ist auch bei Suzuki ein zentraler Begriff, er verdeutlicht den zen-buddhistischen Einfluss auf die traditionellen japanische Künste (siehe Kapitel 3.5). Die Technik, d.h. das handwerkliche Können der Künstlerin bzw. des Künstlers und deren ästhetische Intention durchdringen einander. „Nicht-Behinderung“ könnte dem von Suzuki genannten Streben nach Leere entsprechen. Gedankenkonstrukte sollen losgelassen werden um zur unmittelbaren Erkenntnis durch das direkte Erleben zu kommen. Diese Herangehensweise findet sich sowohl im Zen-Buddhismus

<sup>294</sup> BOHRMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.168

<sup>295</sup> CAGE, John. *Composition as Process*. S.45

und den durch ihn geprägten japanischen Kunstformen, als auch im Schaffen Cages.

#### 4.4.4 Originalität und Fortschritt

Die Suche nach Originalität bzw. das Bedürfnis, nichts zweimal zu äußern, zählt seit Arnold Schönberg, der zu Cages Lehrern zählte, bei vielen zeitgenössischen KomponistInnen zu deren zentralen Bestrebungen. Helga de la Motte-Haber sieht Cage als Teil einer avantgardistischen KomponistInnen-Generation, die in den 1920er und 1930er Jahren geboren wurde. Anders als viele andere Angehörige dieser Generation versucht Cage jedoch nicht, jene „eigene“, „selbst miterlebte Avantgarde“, die seit den 1950ern unter dem Namen Schönberg-Schule bekannt wurde, zu schützen. Mit Cage vollzog sich ein Bruch, der von der musikalischen Moderne in die Postmoderne führte. Mahnkopf zufolge sahen v.a. jene gegen Ende des 20. Jh. geborenen KünstlerInnen wenig kritisches Potential bzw. Anlage zur Selbstkritik in dem Schaffen ihrer VorgängerInnen. Mit Cage setzte eine Welle der Kritik an dem seit dem 19. Jh. durch Beethoven etablierten Freiheitsideals ein, dass die Selbstbestimmung eines musikalischen Subjekts forciert. Cage bricht mit einer Ästhetik, die der Hörerin bzw. dem Hörer ein künstlerisch, intellektuell und moralisch überlegenes Genie gegenüberstellt.<sup>296</sup> Im Rahmen dieser Überlegungen kann auch folgende Aussage Cages interpretiert werden, die David Revill in seiner Cage-Biographie *Tosende Stille* zitiert:

„'Versuche aus jedem Käfig (*cage*) zu entkommen, in den du dich gefangen findest.' Das heißt: mache dich frei von dir selbst wie von äußeren Zwängen, und das erinnert an den berühmten Ratschlag eines Zen-Meisters: 'Wenn du dem Buddha begegnest, so töte den Buddha.'<sup>297</sup>

Der Komponist bezieht sich hier auf eine im Zen-Buddhismus gebräuchliche Metapher. Wie in der bereits geschilderten Anekdote über den Tod Buddhas nach dem Verzehr eines Pilzes (siehe Kapitel 4.2.6), geht es darum, die Grenzen des eigenen Denkens zu durchbrechen. Vorbilder und Leitfäden des Denkens und Handelns sollen, wenn ein gewisser Punkt der Entwicklung erreicht ist, losgelassen werden. Es soll nicht eine Person, Symbolfigur oder Geisteshaltung imitiert, sondern der eigenen Intuition gefolgt werden. In diesem Sinne ist der „Mord“ an Buddha zu verstehen.

Ein weiterer Hinweis auf Cages Streben, Neues, noch nicht Gehörtes, zu schaffen sieht Revill in der Präferenz des Komponisten gegenüber jener Musik, die er noch nicht kenne:

„Abgesehen von einer besonderen Vorliebe für 4'33" besteht er darauf, daß sein bevorzugtes Stück immer das

<sup>296</sup> MOTTE-HABER, Helga de la (Hg.). *Geschichte der Musik* 4. S.137

<sup>297</sup> John Cage zitiert nach REVILL, David. *Tosende Stille*. S.24

Beispielhaft für diesen Ansatz sind Cages Kompositionen für Schlagwerk, in denen sich das Streben nach Originalität widerspiegelt. Dabei setzt er sich einerseits mit den Werken der italienischen Futuristen Filippo Marinetti und Luigi Russolo, oder dem *Ballett mécanique* von George Antheil auseinander. Andererseits sucht er in der karibischen und indonesischen Musik, insbesondere der Gamelan-Musik, nach Anregungen. Auch wenn die Beschäftigung mit der Musik anderer Kulturen bei genauerem Hinsehen oberflächlich verlief, gehört Cage zu der ersten Generation von KomponistInnen, die auf der Suche nach innovativen Konzepten nicht nur die eigene Musiktradition bemühten, sondern versuchten den eigenen Denkhorizont durch das Kennenlernen von ihnen unbekannten Herangehensweisen an die Musik zu erweitern.<sup>299</sup> Cages Kompositionen für Schlagwerk sind das erste Resultat einer solchen Beschäftigung. Musik anderer Kulturen wurde nicht tiefergehend verstanden oder erforscht, sie regte jedoch Cages Erfindergeist an und die Entwicklung eigenständiger Konzepte:

„Ich hatte Cowells *New Musical Resources* und ... *The Theory of Rhythm* gelesen. Ebenso hatte ich Chávez' *Towards a New Music* gelesen', erinnert sich Cage. 'Beide Bücher vermitteln mir das Gefühl, daß alles, was die Musik an Möglichkeiten bot, bereits erreicht worden war. Also war ich der Meinung, ich würde nie irgendwelche gesellschaftlich wichtige Musik komponieren können. Nur wenn ich in der Lage wäre, irgend etwas Neues zu *erfinden*, wäre ich für die Gesellschaft nützlich. Aber das war damals ganz unwahrscheinlich.'<sup>300</sup>

Das hier beschriebene Bedürfnis nach Originalität bzw. dem Erfinden von Neuem, scheint primär der durch Schönberg und die 2. Wiener Schule geprägten Tradition zu entspringen. Cages Zen-Rezeption folgt demnach in gewisser Weise einem europäisch geprägten ästhetischen Ideal zeitgenössischer Musik. Metaphern, Anekdoten und Anspielungen auf Buddha dienen dazu, die Grundhaltung des Komponisten zu verdeutlichen. Aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen dienen diese Aussagen über Buddha als Bauelemente für Cages individuelles Kunstverständnis.

## 4.5 Musikalischer Raum

### 4.5.1 Abkehr von der Harmonie als Ordnungsprinzip

Seit Jahrhunderten gilt in der westlichen Musik das Verständnis für harmonische Zusammenhänge als Grundvoraussetzung für Musikalität und als Basis für die Komposition von Musikstücken. Der

<sup>298</sup> REVILL, David. *Tosende Stille*. S.25

<sup>299</sup> Ebenda S.70

<sup>300</sup> John Cage zitiert nach REVILL, David. *Tosende Stille*. S.70-71

sogenannte Leitton hat in diesem Konzept einen besonderen Stellenwert. Er führt zum Grundton hin und macht so für die HörerInnen die Tonart erkenntlich. Somit stellt er ein wichtiges Mittel der musikalischen Orientierung und Organisation dar.

Gegen diesen, am Leitton festhaltenden, Musikbegriff wendet sich Cage. Die hinweisende Funktion dieses Tons irritiere, sie täusche etwas vor was nicht der Realität entspricht. Diese Täuschung vollziehe sich nicht nur in der Wahrnehmung, sondern auch geistiger Ebene. Cage zufolge verfährt die zeitgenössische europäische bzw. anglo-amerikanische Kompositionstechnik sehr kopflastig:

„Progress in such a way as to imply the presence of a tone not actually present; then fool everyone by not landing on it – land somewhere else. What is being fooled? Not the ear but the mind. The whole question is very intellectual.“<sup>301</sup>

Der Komponist bezeichnet sich selbst in Hinblick auf sein fehlendes Verständnis und Wahrnehmungsvermögen gegenüber der Tonhöhe als unmusikalisch. Es scheint sich hier jedoch eher um Desinteresse gegenüber der Funktionsweise des diatonischen Systems zu handeln, da Cage im Umgang mit Klangfarben, Dissonanzen und Fragen der Interpretation große Genauigkeit und musikalisches Einfühlungsvermögen zeigt.<sup>302</sup>

Im Laufe der Zeit reflektierte Cage die historisch-theoretische Komponente von Musik. Für einige Zeit hielt der Komponist Vorträge über moderne Kunst für interessierte Privatpersonen. Dafür bereite er sich an der Public Library von Los Angeles vor. Durch sein Selbststudium stellte er fest, dass Musik nicht durch Emotionen bestimmt sei, sondern etwas von Menschen Konstruiertes.<sup>303</sup> Vielleicht hat es ihm diese Erkenntnis erleichtert die etablierten Wege der tonalen Komposition zu verlassen und nach neuen Konstruktionsmethoden zu suchen, die anstatt der Tonhöhe andere musikalische Parameter in den Vordergrund rücken lassen, wie etwa Klangfarbe und Raum (Stille).

#### 4.5.2 Geräusch und Klang

Schönberg sieht die Harmonik als Grundelement der Komposition. Cage, der bei ihm und bei dessen ersten amerikanischen Schüler Adolph Weiss studierte, vertritt einen anderen Standpunkt. Er sieht Harmonie nicht als natürliche Grundlage des Komponierens und hat kein Interesse sie für seine Werke zu gebrauchen. Weiters kritisiert er die ablehnende Haltung Schönbergs gegenüber Schlagwerkkompositionen. Für Cage sind diese nicht unsinnig, sondern er empfindet es eher als

<sup>301</sup> CAGE, John. *Lecture on Nothing*. S.116

<sup>302</sup> REVILL, David. *Tosende Stille*. S.42

<sup>303</sup> Ebenda S.55

bedenklich, dass die Harmonielehre das gesamte Spektrum der Geräusche ausklammert.<sup>304</sup>

Frank Cox' Essay *Über John Cage* zufolge gewinnt der Aspekt des Klangs im Spätwerk des Komponisten an großer Bedeutung. Er soll „nichts Menschliches“ an sich haben, d.h. rein „natürlich“ sein. In frühen Schriften geht Cage von vier bzw. fünf Komponenten des Klangs aus, wobei er jedoch nicht das unmittelbare Klangerlebnis als Ausgangspunkt nimmt, sondern in abstrahierter Form davon spricht. Der Komponist entzog sich bewusst jeder Definition von Klang. Somit wurde Klang zu einem offenen Begriff, der sowohl Form als auch Struktur und Methode mit einbezog. Das „Natürliche“ stand für den Komponisten im Vordergrund, was jedoch technische Mittel nicht ausschloss. Cages Herangehensweise erinnert damit an die Praxis elektronischer Musik. Entscheidend dabei ist jedoch, dass die Technik für Cage zur „Entdeckung“ und nicht zur „Beherrschung“ der Natur verwendet wurde.<sup>305</sup>

Mit scharfen Worten kritisiert hingegen Mahnkopf Cages Klangmusik. In seinem Aufsatz *Cages kompositorische Hinterlassenschaft* sieht den Komponisten in einem vorsprachlichen Stadion verhaftet und interpretiert dies als primitiv:

„Seine 'Musik' bezieht sich vielmehr auf einen Zustand von Bewußtsein, wie er den Menschen eigen war, als diese noch über keine Sprache verfügten und entsprechend brunzeblöd waren. Die zersetzten Klänge bei Cage wirken auf uns wie die Tropfen in den Höhlen auf den Vorneandertaler. Cage, wahrlich ein anitraditionalistischer Subversiver, ist von der eigenen Rezeption eingeholt, die seinen geschichtlichen Sinn verändert: Was einst bestürzt machte, ist heute kaum anders als reaktionär.“<sup>306</sup>

Vorsprachliches Bewusstsein wird im Zen-Buddhismus nicht als primitiv erachtet, sondern als notwendige Voraussetzung der Satori-Erfahrung. Das logisch-sprachliche Denken ist das grundlegende Werkzeug im Alltag der Menschen. Im spirituellen Bereich hat es jedoch keine Funktion, es ist sogar störend. Nun ist die Frage, ob Musik, in diesem Fall Cages Musik, dem alltäglichen, oder dem spirituellen Leben zugeordnet wird. Je nach dem ist Sprache von Bedeutung, oder nicht. Beide Bereiche gegeneinander auszuspielen erscheint mir jedoch nicht als sinnvoll.

Günter Seubold rückt in seinem Essay *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille* den Aspekt der Befreiung von Klangmaterial in den Vordergrund. Klänge sollten nicht rational geformt werden, d.h. „domestiziert“ und mit subjektiven Intentionen versehen. Durch die gesamte abendländische Tradition zieht sich der Gedanke, dass Materie der Form bedürfe um in Erscheinung treten zu können. So etwa bei Aristoteles, der Form als Potenz auffasst, die erst aktualisiert werden

<sup>304</sup> REVILL, David. *Tosende Stille*. S.74

<sup>305</sup> COX, Frank. *Über John Cage*. S.46-47

<sup>306</sup> MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*. S.156-157

muss. Diese Sichtweise wirkt sich bis heute auf das Kunstverständnis aus. Ein „disziplinierter Körper“ ist Voraussetzung um Musik schaffen zu können. InterpretInnen müssen korrekt ihre Instrumente handhaben, während das Publikum schweigend, den Konventionen entsprechend, im Konzertsaal sitzt und lauscht. Es ist eine sehr fokussierte Herangehensweise an den Klang, was nicht formal dazugehört, soll ausgeblendet werden. – Cage möchte das musikalische Geschehen von diesen Regeln befreien und für Erfahrungen jenseits der tradierten Wege öffnen. Seubold bezieht sich auf Cages Vortrag *Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten*, der vom Komponisten 1958 im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse gehalten wurde. Cage geht es bei seinem Schaffen darum, Prozesse zu initiieren. Dies ist etwas grundsätzlich anderes, als Strukturen zu komponieren, da das Ergebnis der Vorgänge zu Beginn noch nicht ersichtlich ist. Anstatt das subjektive Empfinden und die Intention des Komponisten bzw. der Komponistin wiederzugeben, sollten die Klänge „zu sich selbst kommen“.<sup>307</sup> In *Composition as Process* schreibt Cage diesbezüglich:

„There are, demonstrably, sounds to be heard and forever, given ears to hear. Where these ears are in connection with a mind that has nothing to do, that mind is free to enter into the act of listening, hearing each sound just as it is, not as a phenomenon more or less approximating a preconception.“<sup>308</sup>

Ein weiteres Mal vergleicht Cage in seinem Essay *The Future of Music* Struktur und Prozess in Bezug auf deren Funktion in der Komposition miteinander. Dabei setzt er das Arbeiten mit musikalischen Prozessen mit dem schlussendlich unvorhersehbaren Wetter gleich. Unvorhersehbar ist es, da es keine Gegebenheiten ausschließt, es jedoch unmöglich ist, sämtliche Faktoren immer einzukalkulieren:

„Many composers no longer make musical structures. Instead they set processes going. A structure is like a piece of furniture, whereas a process is like the weather. In the case of a table, the beginning and the end of the whole, and each of its parts are known. In the case of weather, though we notice changes in it, we have no clear knowledge of its beginning or ending. At a given moment, we are when we are. The nowmoment.“<sup>309</sup>

Einerseits zeigt sich in dieser Aussage das Streben nach Unmittelbarkeit in der Musik bzw. dem Erleben von Klängen. Das akustische Ereignis soll nicht durch logische Strukturen und Konzepte gezügelt und somit in seiner Natürlichkeit gehindert werden. Außerdem soll das bewusste Zuhören auf einen größeren Aktionsradius angewandt werden. Nicht nur der komponierten Musik soll die Aufmerksamkeit gelten, auch alltägliche Geräusche verdienen Beachtung. Dies bedeutet nicht, dass Alltagsgeräusche den selben ästhetischen Wert wie Kompositionen haben. Es gilt jedoch

<sup>307</sup> SEUBOLD, Günter. *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille*. S.162-163

<sup>308</sup> CAGE, John. *Composition as Process*. S.23

<sup>309</sup> CAGE, John. *The Future of Music*. S.178

HörerInnen zum Zuhören zu motivieren, für neue Klangerfahrungen zu sensibilisieren und die Aufmerksamkeit gegenüber der Umwelt zu schärfen. In dieser Hinsicht zeigen sich deutliche Parallelen zum Zen-Buddhismus.

## **4.6 Musikalische Zeit**

### **4.6.1 Einmaligkeit des Ereignisses**

Mahnkopf räumt ein, dass Cage bei RezipientInnen musikalische Grenzerfahrungen auslösen kann. Diese Erlebnisse sind jedoch nur im Augenblick des Hörens stark. Sie bewirken keine dauerhafte Veränderung, und sind demnach nicht mit der Satori-Erfahrung im Zen vergleichbar. Trotzdem ist immer wieder zu die Rede von einer nachhaltigen Veränderung der Perspektive, die BesucherInnen von Cage-Aufführungen einräumen. Für Mahnkopf beschränkt sich diese Wirkung auf den unmittelbaren Augenblick der Rezeption. Dieses Phänomen ist nicht allgemein tradierbar, es ist flüchtig und für viele Menschen überhaupt nicht verständlich:

„John Cage ist eine musikalische Grenzerfahrung, eine sehr liebenswerte, die man am alleräußersten Rand dessen, was Musik ist, machen kann. Man kann, vielleicht muß man sie machen. Doch – hat man sie gemacht, dann fällt Cage aus dem Feld des Musikalischen heraus, merkt man sicher, daß er plötzlich jenseits dieses Randes steht, ja, daß es scheint, als sei dies immer schon der Fall gewesen. Daß Cage nun draußen steht, läßt sich aber nicht wieder, hegelisch, über eine Innen-Außen-Dialektik einholen. Er ist wirklich außerhalb, wie eine Information, die in ein schwarzes Loch geraten ist. Deshalb ist 'Cage', von dem einen Augenblick jener Erfahrung abgesehen, musikalisch völlig unmaßgeblich. So wird er, mit fortschreitender 'Rezeption' entschwinden.“<sup>310</sup>

Im ersten Teil der Arbeit wurde auf den Begriff *nori* eingegangen. Dabei handelt es sich um eine Haltung, bei der die AkteurInnen des Noh-Dramas danach streben, mit dem Stück eins zu werden um es so tiefgehend zu erfassen. Cage stellt in einigen seiner Werke ähnliche Versuche an, indem das Publikum in das Geschehen miteinbezogen wird. Gerade in der Performance-Kunst wird die wechselseitige Resonanz zwischen Ausführenden auf der Bühne und ZuseherInnen deutlich. Bormann beschreibt den Verlauf einer Performance als Prozess, der nicht dialektisch nachvollzogen werden kann. Dabei bezieht sich der Autor auf Peggy Phelan, welche die Eigenständigkeit des Erlebens einer Aufführung hervorhebt:

„Performance cannot be saved, recorded, documented or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does it, it becomes something other than performance.“<sup>311</sup>

<sup>310</sup> MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*. S.158

<sup>311</sup> Peggy Phelan zitiert nach BORMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.11

Die Aufführungssituation entzieht sich der wissenschaftlichen Reflexion, da sie nur im Augenblick der Präsenz erfasst werden kann. Dies schreibt dem gegenwärtigen Moment große Bedeutung zu und weist damit eine Analogie zum Zen-Buddhismus und zum Aspekt *nori* im Noh-Drama auf.

#### 4.6.2 Rhythmuskonzeptionen bei Cage

Bis Ende der 1930er Jahre entwickelte Cage rhythmisch immer komplexer werdende Werke. Revill setzt dies in Zusammenhang mit einer allgemeinen Tendenz zu größerer rhythmischer Komplexität in der westlichen Avantgarde-Musik dieser Zeit. Aufgrund der gestiegenen technischen Ansprüchen an InterpretInnen und Publikum rückten neue Aspekte der Musik ins Licht. Die Notation der rhythmisch komplexen Werke wurde zu einer Herausforderung für die KomponistInnen, deren musikalische Umsetzung forderte den InterpretInnen hohes technisches Niveau und Genauigkeit ab, woraus auch eine neue Form des Virtuositums entstand und MusikerInnen oft maßgeblich in die Entwicklung des schließlichen akustischen Ereignisses mit eingebunden waren.<sup>312</sup> Die RezipientInnen dieser Musik wurden häufig an die Grenzen ihrer Wahrnehmung geführt. Der Bereich zwischen gerade noch sinnlich erfassbaren rhythmischen und klanglichen Unterschieden, und jenen Differenzen, die auch den geschulten HörerInnen zu entgehen drohen, wurde ausgelotet:

„Das erste Jahrzehnt seiner kompositorischen Arbeit stellt einen qualitativ bedeutsamen Durchlauf durch die Geschichte rhythmischer Komplexität dar – zu einer Zeit, da die abendländische Musik sich aus einer längeren Phase der Vernachlässigung rhythmischer Elemente löste. Genauere Nachprüfung lehrt, daß etwa die Musik des späten Mittelalters eine hochkomplexe Rhythmik benutzte, nicht etwa deshalb, weil alle mittelalterlichen Musiker Virtuosen waren, sondern weil die Rhythmusauffassung eher auf additiver als auf durch Teilung entstandener Metrik beruhte. Die Avantgarde der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts brachte Musik hervor, deren Rhythmik die Grenzen von Notation und Technik – und damit auch von Wahrnehmbarkeit – erreichte und überdies von den jeweils handelnden Personen der Aufführung mitbestimmt wurde.“<sup>313</sup>

Rhythmische Komplexität und das Miteinbeziehen von InterpretInnen in das Erstellen von Kompositionen zählen zu den Hauptcharakteristika von Cages rhythmischer Arbeit in den 1930er Jahren. Später versuchte der Komponist immer wieder das Erkennen rhythmischer Strukturen unmöglich zu machen, z.B. in seinem Werk *Ryoanji* (siehe Kapitel 4.9.2). Die Verwendung von Zufallsoperationen spielte eine bedeutende Rolle bei diesen Versuchen, mit traditionellen Rhythmusmodellen zu brechen, und so die Aufmerksamkeit des Publikums zu fordern. Cage orientiert sich nicht an außereuropäischen Rhythmusmodellen, wie etwa dem *kurai* in der Musik des Noh-Theaters. Die Versuche, Alternativen zu den Rhythmusmodellen westlicher Musiktheorie

<sup>312</sup> MOTTE-HABER, Helga de la (Hg.). *Geschichte der Musik* 4. S.135

<sup>313</sup> REVILL, David. *Tosende Stille*. S.81



zu schaffen, nahmen nie die aktuelle Musikpraxis des Noh-Dramas zum Vorbild.

#### **4.7 Zeit, Raum, „Raumzeit“**

Revill bezieht sich auch eine von Cage in den Büchern *Silence* und *For the Birds* geschilderte Anekdote, die erklärt, wie Zeit für ihn zu einem wesentlichen musikalischen Parameter wurde. Cage nahm in den frühen 1930er Jahren Klavier- und Kompositionsunterricht bei Richard Buhlig. Als er einmal unpünktlich zum Unterricht erschien – erst zu früh, dann zu spät – reagierte sein Lehrer wütend. Cage geht nicht näher auf seine Empfindungen während der Belehrung durch Buhlig ein, jedoch prägten sie nachhaltig seine Einstellung gegenüber der Zeit in der Musik:

„'Seither', erinnert sich Cage, 'habe ich die Zeit immer als die wesentliche Dimension aller Musik betrachtet.'“<sup>314</sup>

Ein weiterer Beleg für die Bedeutung des zeitlichen Aspekts in Cages Werk findet sich in seinem Text über *Erik Satie*. Hier fasst der Komponist Zeit bzw. „leere Zeit“ oder „Nicht-Zeit“ als das auf, was übrig bleibt, wenn die Musik von sämtlichen strukturellen Vorgaben befreit ist:

„A sound has four characteristics: frequency, amplitude, timbre and duration. Silence (ambient noise) has only duration. A zero musical structure must be just an empty time.“<sup>315</sup>

In der europäischen Musik wurde Raum traditionell als imaginärer Hintergrund betrachtet, vor dem sich das musikalische Geschehen vollzieht. Aus diesem Grund wurde auch der Stille wenig Präsenz eingeräumt. Die musikalische Zeit oblag einer metrischen Ordnung, die den Raum unterwarf. Diese Auffassung von Zeit und Raum wurde als Referenzsystem vom hörenden Subjekt verinnerlicht. Sie gab und gibt immer noch den Rahmen vor, in dem sich das Hörerlebnis vollzieht. Sieht Cage auch die Zeit als die grundlegende musikalische Dimension, zeigt sich für ihn, dass jedes Klangereignis seine eigene Zeit hat, der es folgt. Diese Einsicht bedingt eine distanzierte Haltung gegenüber dem linear verlaufenden, rationalen Konzept von Zeit und bewirkt damit die Emanzipation des Raums. Der musikalische Raum ist in Cages Auffassung nicht von einem gleichmäßigen Raster durchzogen, sondern von einer Vielzahl an Klängen, die sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit, auch zeitgleich aktualisieren. Damit ist der Raum kein abstrakter Hintergrund mehr, sondern wird zur „Raumzeit“. Auch die Vorstellung von Zeit als kontinuierlich verlaufendem Raster entpuppt sich Cage zufolge als falsch.<sup>316</sup> Linear fortschreitende Zeit ist ein Hilfskonstrukt, dass es ermöglichen

<sup>314</sup> John Cage zitiert nach REVILL, David. *Tosende Stille*. S.56

<sup>315</sup> CAGE, John. *Erik Satie*. S.81

<sup>316</sup> BAUER, Johannes. *Cage und die Tradition*. S.77-78

soll, Zeit intellektuell fassbar zu machen. Cages Fokus richtet sich auf die „Eigenzeit“ der Klänge. Johannes Bauer bezeichnet dies in seinem Aufsatz *Cage und die Tradition* als „Bewußtwerden von Naturzeit inmitten ihrer Zersplitterung durch die gesellschaftliche Zeitapparatur“.<sup>317</sup> Diese Ausgehen von der unmittelbaren Erfahrung, die als vorrangige Erkenntnisquelle, jenseits rationaler Bestimmungen gewertet wird, entspricht der Haltung gegenüber der individuellen Wahrnehmung im Zen-Buddhismus.

Für Mahnkopf ist Cage der Indikator eines ontologischen Problems: der Frage nach der Präsenz. KünstlerInnen und PhilosophInnen versuchen zu erklären, wie der Augenblick als für sich selbst stehend aufgefasst werden kann, und nicht nur als „Durchgangspunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft“ bzw. als „Konsequenz aus Früherem“<sup>318</sup>.

Cage stellt dem vorherrschenden Zeitkonzept das Ideal von Absichtslosigkeit gegenüber. Durch das Abstandnehmen von intentionalem kompositorischem Vorgehen, soll in der Komposition eine Raumzeit aktualisiert werden, Irrationalität und Zufall existieren berechtigterweise. Der Zeitpunkt, in dem ein Klangereignis in Erscheinung tritt, ist immer richtig. Daraus ergibt sich innerhalb des Stücks eine große Freiheit, die auch auf die RezipientInnen überspringen soll.<sup>319</sup> Auch im Noh-Theater gilt es, den richtigen Zeitpunkt für eine Handlung intuitiv, durch die Interaktion mit den übrigen DarstellerInnen und MusikerInnen zu erfassen. Dabei können Mitwirkende jedoch, anders als bei Aufführungen von Cage-Werken, auf Konventionen und jahrelange Schulung für die Verwirklichung dieses Zusammenspiels zurückgreifen.

## **4.8 Das Individuum**

### **4.8.1 Einheit von Subjekt und Objekt?**

Eine Charakteristik, die viele von Cages Werken durchzieht, ist die Unbestimmtheit des Inhaltes seines Werks. Bormann hält fest, dass Cage die Parameter eines Stücks festlegt und es so organisiert. Was jedoch genau innerhalb dieses Organisationsschemas passiert bleibt offen. Oft ist die Interaktion zwischen Publikum und Ausführenden zentral und entscheidet sich im jeweiligen Augenblick<sup>320</sup>.

Der Komponist bzw. die Komponistin setzt Impulse, trifft Entscheidungen und vollführt die erste Handlung. Danach gibt er oder sie die bestimmende Rolle auf und die AkteurInnen sowie das

<sup>317</sup> BAUER, Johannes. *Cage und die Tradition*. S.82

<sup>318</sup> MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*. S.155

<sup>319</sup> BAUER, Johannes. *Cage und die Tradition*. S.78

<sup>320</sup> BORMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.15

Publikum treten in den Vordergrund. Für Bormann wirft gerade die Performance-Kunst, zu der auch die von Cage erstellten Konzepte zählen, die Frage nach den Handelnden auf. Die Grenze zwischen Subjekt und Objekt einer Handlung scheint zu verschwimmen. Bormann fragt: „Wer handelt, wenn die Dinge selbst Subjekte sind?“<sup>321</sup>

In seinem Artikel *Experimental Music: Doctrine* thematisiert Cage die gängige Unterscheidung zwischen Komposition, Aufführung und Rezeption seitens der HörerInnen:

„Composing's one thing, performing's another, listening's a third. What can they have to do with one another?“<sup>322</sup>

Die Dreiteilung des ästhetischen Schaffensprozesses beinhaltet bereits die These, dass es ein von einem Subjekt geschaffenes Objekt gäbe, das wiederum durch Subjekte erfasst werden könne. Diese vom Dualismus der Subjekt-Objekt-Spaltung durchdrungene Sichtweise wollte Cage mit seinen Konzepten aufweichen und erweitern.

Für Larson Powell ist v.a Cages Spätwerk mit der Konzeptkunst verwandt. In seinem Essay *Zufall und Subjekt* stellt der Autor fest, dass für die Rezeption von Cages Werk der Mythos, der sich um den Komponisten rankt, bedeutsamer ist als die Stücke selbst. Der Autor bezieht sich auf Jacques Lacan, wenn er behauptet, dass es unmöglich sei, das Subjektive durch Zufallsoperationen auszuschalten. Cages Versuche laufen demnach ins Leere. In der Realität ist der Mensch immer mit einer in Subjekt und Objekt gespaltenen Welt konfrontiert. Erst im Bereich des Symbolischen ist eine subjektlose Raumzeit, jenseits eines mechanischen Ablaufs möglich:

„Es gibt keinen Ausweg aus dem Subjekt, aus dem Diskurs, zu irgendeinem reinen, intentionslosen Anderen. So wenig gibt es (für uns! - das heißt: auf Dauer) eine reine, subjektlose – verräumlichte – Zeit. Das Subjekt kann nie auf das reine Hin und Her der metronomischen Pendelzeit reduziert werden: Etwas muß immer ausfallen. Nur die symbolische Ordnung, die Maschine, kennt keine Zeit.“<sup>323</sup>

Powell spricht von einer totalen „Negation des Subjekts“ bei Cage.<sup>324</sup> Fraglich ist, ob das hier angesprochene Nicht-Subjekt mit dem Nicht-Ich, dem Abstandnehmen von egozentrischen Befindlichkeiten und Zielen, etwas gemein hat. Die Praxis des Zen bezieht sich jedenfalls nicht auf eine symbolische Ebene, sondern direkt auf die Realität – durch das affektive, intuitive Erfassen aktueller Gegebenheiten werden diese nicht mittels des Gegensatzpaares Subjekt/Objekt wahrgenommen. Wenn also von der „Negation des Subjekts“ die Rede ist, dann muss auch von der

<sup>321</sup> BORMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.15

<sup>322</sup> CAGE, John. *Experimental Music: Doctrine*. S.15

<sup>323</sup> POWELL, Larson. *Zufall und Subjekt*. S.209-210

<sup>324</sup> Ebenda S.213

„Negation des Objekts“ gesprochen werden, bzw. einer umfassenden Sicht auf beide, die sie zu einer Einheit werden lässt.

#### 4.8.2 Unbestimmtheit und Autorenschaft

Das chinesische Orakebuch *I Ging* hat für die Erstellung mehrerer von Cages Werken große Bedeutung. Dabei bezieht sich der Komponist jedoch nicht auf die Bedeutung der einzelnen Hexagramme, sondern verwendet das Buch als System um kompositorisches Material auszuwählen und zu arrangieren. Er überträgt die Anordnung von durchgängigen und unterbrochenen Linien auf die Musik indem er sie mit verschiedenen Notenwerte, Dynamikangaben und Abfolgen von Klängen und Pausen verknüpft.<sup>325</sup>

Zwischen 1948 und 1952 entstanden eine Reihe von Werken ( *Sonatas and Interludes* 1948, *Music of Changes* und *Imaginary Landscape No. 4* 1951 und *Music for Piano I* 1952<sup>326</sup>), in denen laut Bormann die Thematik der „Schrift(lichkeit)“ zunehmend in den Vordergrund rückt. Besonders in *Music for Piano I* zeigt sich, wie Musik weitgehend unabhängig von der Autorenschaft konzipiert werden kann. Dabei spielt der Zufall eine entscheidende Rolle. Die unregelmäßige Struktur von Papier bildet die Grundlage der Stücke und wird mittels graphischer Verfahren in musikalische Parameter übertragen. Hier entsteht eine „Schrift“ ohne AutorIn, nicht der Komponist Cage als Individuum, sondern die zufällige Struktur des Materials Papier generiert den Verlauf der Stücke.<sup>327</sup> Die Aufgabe Cages besteht darin, das Konzept zu erstellen und korrigierend einzugreifen.

Der Anspruch des Komponisten, die Gleichberechtigung akustischer Ereignisse in seiner Musik umzusetzen, wird von Bauer kritisch betrachtet. Eine große Anzahl unterschiedlicher Höreindrücke prassle auf RezipientInnen nieder, ohne dass zuvor ein ästhetisches Ausschlussverfahren stattgefunden habe:

„Cages Gedanke, wie es anzustellen sei, daß nichts über nichts Gewalt habe, wird selbst zu akustischen Gewalt: zu der des Ununterscheidbaren. Zudem treibt die Massierung der einzelnen Musiken, die sich gegenseitig auslöschen, den Erkenntnischarakter gegen null. Wo man alles hört, hört man nichts. Gelegener kommt Cages zenbuddhistischer Präferenz allerdings die Umkehrung: Wo man nichts hört, hört man alles.“<sup>328</sup>

Das Streben nach gleichberechtigter Rezeption von Klängen mündet laut Bauer in völlige Gleichförmigkeit und damit Beliebigkeit. Die Parameter der ästhetischen Wahrnehmung wurden so

<sup>325</sup> BORMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.170

<sup>326</sup> Werkbeschreibung: <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]

<sup>327</sup> BORMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.175 und PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. S.110

<sup>328</sup> BAUER, Johannes. *Cage und die Tradition*. S.97

weit geöffnet, dass schließlich überhaupt nichts Besonderes mehr in Erscheinung treten kann. Alles potentiell ästhetisch Wertvolle geht in der Masse der Klänge und Geräusche unter. Was wahrgenommen wird ist beliebig, es ist nichts. Der von Bauer genannte Umkehrschluss wurde von Cage jedoch nie in die Tat umgesetzt. Für den Komponisten gab es kein „Nichts“. Es war immer etwas da, das es wert war wahrgenommen zu werden. Vielleicht spiegelt sich in der momentanen Klangerfahrung das ganze mögliche Spektrum von Klängen wider. So wird aus „nichts“ „etwas“, und aus „etwas“ „alles“.

#### 4.8.3 Individuum und Gesellschaft

Pepper sieht einen Zusammenhang zwischen der Bedeutung des „Ichs“ bei Cage und im Zen-Buddhismus. Dem Autor zufolge kommt es im Zen gleichzeitig zu einer Über- und Unterbewertung von Individualität. Das „Ich“ soll negiert werden, stellt sich jedoch zum selben Zeitpunkt als überlegen dar.<sup>329</sup> Auch Bauer geht auf die Haltung des Komponisten gegenüber dem Ego ein. Das Ich soll nicht mehr den alleinigen Anspruch auf das Gefühlsleben des Individuums haben. Häufig besteht die Tendenz, Selbstsucht mit Individualität zu verwechseln. Cage wendet sich gegen diese, von Bauer als „Gefühlskult“ bezeichnete, Tendenz, die wiederum Auswirkungen auf die Gesellschaft hat. Der Komponist möchte Werke schaffen, die frei von subjektivem Geschmack und Geltungsbedürfnis sind. Das musikalische Schaffen hat dieser Ansicht zufolge eine Rückwirkung auf die Persönlichkeit der Menschen, die damit konfrontiert sind. Bauer merkt an, dass Cage übersehen hat, dass die hier angesprochenen Anliegen bereits von der 2. Wiener Schule, d.h. den Kompositionen Schönbergs, Bergs und Weberns, zu Beginn des 20. Jh. umgesetzt wurden. Cage möchte mit seinem Schaffen Gesellschaftskritik üben. Er setzt diese Kritik jedoch nicht innerhalb seiner Kompositionen um und verzichtet laut Bauer somit auf die wirkungsvollste Eigenheit zeitgenössischer Musik, das „strukturelle Komponieren“.<sup>330</sup> Cages Kritik bleibt demnach im Stadium des theoretischen Konzepts verhaftet.

Toop interpretiert die Auseinandersetzung des Komponisten mit asiatischen Denkrichtungen als das Resultat gesellschaftlicher Umwälzungen nach dem 2. Weltkrieg. Die in der indischen Philosophie vermittelte Spiritualität und die „Gelassenheit des Zen“ boten Zuflucht während einer Sinnsuche und initiierten die Beschäftigung mit kompositorischen Zufallsverfahren. Ratlosigkeit angesichts zusammengebrochener westlicher Wertesysteme fand ihren Niederschlag in der Musik. Anlässlich einer Aufführung von *Concert for Piano and Orchestra* soll Cage gesagt haben:

<sup>329</sup> PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. S.24

<sup>330</sup> BAUER, Johannes. *Cage und die Tradition*. S.85-87

„Ich muß die Menschen frei setzen, ohne daß sie dumm werden. ... meine Probleme erweisen sich mehr als soziologische denn kompositorische.“<sup>331</sup>

Toop weist darauf hin, dass „soziologisch“ in diesem Zusammenhang nicht mit politisch gleichgesetzt werden darf, d.h. Cage spricht hier die ethische Komponente seiner Komposition an. Ein ethisch-spiritueller Anspruch den der Komponist an seine Werke stellt, kommt auch in folgendem Zitat zum Ausdruck. Aufgabe der Musik sei es, den Geist zu reinigen und beruhigen. Technische Errungenschaften können die Menschen einander näher bringen, zuvor muss jedoch jeder Einzelne an sich selbst arbeiten:

„The religious spirit must now become social so that all Mankind is seen as Family, Earth as Home. Music's ancient purpose – to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences – is now to be practiced in relation to the Mind of which through technical extension we all are part, a Mind, these days, confused, disturbed and split.“<sup>332</sup>

Cage vertritt hier eine dem Leben und den Menschen zugewandte Form von Spiritualität. Dies erinnert an den Zen-Buddhismus, kann jedoch auch durch die Lektüre der Bücher von Ananda Coomaraswamy beeinflusst sein. Pritchett sieht v.a. in Coomaraswamys Büchern *The Transformation of Nature in Art* und *The Dance of Shiva* Haupteinflussquellen für Cages Betrachtungsweise. Der Autor betrachte Kunst als eine Form des Yogas, als kontemplative Äußerung eines Absoluten. KünstlerIn und BetrachterIn müssen sich voll und ganz in das Kunstwerk hinein versetzen, sich mit ihm identifizieren. Kunst wird zur spirituellen Disziplin. In dem 1948 veröffentlichten Artikel *A Composer's Confession* sieht Cage die Funktion der Musik darin, den Geist zu reinigen und zu beruhigen.<sup>333</sup>

Doris Kösterke hält in ihrem Buch *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell* fest, dass für Cage in Anlehnung an Coomaraswamy Kunst keine vom übrigen Leben getrennte Sphäre darstellt, sondern dass sie „den Anspruch hat, den Menschen auf seine Stellung und seine Verantwortung in der Welt hinzuweisen“<sup>334</sup>. Das Individuum soll nicht im logisch-rationalen Bewusstsein verhaftet bleiben. Die Durchdringung von Kunst und Leben ist somit ein Gegenmodell zu jener Ästhetik, die einem künstlerisch tätigen Subjekt dessen kreatives Produkt, das Objekt, entgegensetzt.

Die hier der Musik bzw. der Kunst allgemein gegenüber übernommene Position erinnert an jene der japanischen Zen-Künste. Das Noh-Theater, Schwert- und Tee-Weg haben einen ähnlichen

<sup>331</sup> John Cage zitiert nach TOOP, Richard. *John Cage gegen seine Aneigner verteidigt*. S.181

<sup>332</sup> CAGE, John. *The Future of Music*. S.181

<sup>333</sup> PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. 36-37

<sup>334</sup> KÖSTERKE, Doris. *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell*. S.78

Hintergrund. Das von Coomaraswamy vertretene indische Denken und der Zen-Buddhismus betrachten musikalisches Schaffen als spirituelle Handlung. Spirituell, in einem Sinne, der den Menschen seiner Umgebung und der Wirklichkeit auf unmittelbare Weise näher bringt.

#### 4.8.4 Dilettantismus

Aufgrund praktischer Überlegungen besetzte Cage mehrere seiner Stücke mit Nicht-MusikerInnen. So etwa bei seinen Kompositionen für Schlagwerk. Revill meint diesbezüglich:

„Cage war einer der ersten, der für ein Ensemble aus lauter Schlagzeugern schrieb, und es ist bemerkenswert, daß seine Mitwirkenden weder in Santa Monica noch in Seattle ausgebildete Musiker waren.“<sup>335</sup>

Musikalische Laien wurden von Cage nicht abwertend als „Nicht-Wissende“ betrachtet, sondern in einigen Stücken sogar als InterpretInnen in das Werk miteinbezogen. Diese Haltung weckt Assoziationen zu einer Aussage Zeami, einem Begründer des Noh-Theaters:

„Never forget the beginner's mind.“<sup>336</sup>

Dabei muss jedoch festgehalten werden, dass das traditionelle Noh-Theater in seiner Praxis kaum etwas mit Laientum zu tun hat. Mitwirkende sind jahrelang ausgebildete Profis. Vielleicht ist es für sie gerade deshalb so wichtig, nicht ihren künstlerischen Ausgangspunkt zu vergessen, d.h. die Perspektive eines unvoreingenommenen Anfängers bzw. einer Anfängerin einnehmen. – Eine Geisteshaltung, die auch Cage mit seinen Werken vermitteln will.

Mahnkopf kritisiert in seinem Essay *Cages kompositorische Hinterlassenschaft* die Mystifizierung von musikalischem Dilettantismus, die mit dem Namen Cage oft in Zusammenhang gebracht wird. Theorie und Praxis treten im Falle des Komponisten, wie in vielen anderen Kunstströmungen des 20. und 21. Jh. stark auseinander. Lag der Zwölftontechnik und der Seriellen Musik noch eine komplexe, umfassende Theorie zugrunde, setzte mit Cage eine Art „Rationalismuskritik“ ein. Intellektuelle verweigerten sich dem vernunftgelenkten Diskurs und wandten sich einer Ästhetik des vordergründig Einfachen zu. Mahnkopf kritisiert, dass diese Rationalismuskritik vielerseits in einen Glauben an das Irrationale umschlug.<sup>337</sup>

Im Zen-Buddhismus wird das rationale Denken immer wieder in seinen Schranken verwiesen, d.h. es hat seine Bedeutung als Mittel der Bewältigung alltäglicher Fragen, soll jedoch darüber hinaus

<sup>335</sup> REVILL, David. *Tosende Stille*. S.82

<sup>336</sup> Zeami zitiert nach KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S.xxii

<sup>337</sup> MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*. S.127

nicht beherrschend sein. Für das Erlernen eines Handwerks, auch einer Kunst, ist das rationale Denken notwendig. Im Kunstwerk selbst, z.B. in der Noh-Aufführung, soll dieses handwerkliche Können jedoch in den Hintergrund treten. Jetzt geht es um etwas anderes: den ästhetischen Moment, der nicht rational, sondern gefühlsmäßig-intuitiv erfasst wird. – Diese Sichtweise unterscheidet sich jedoch von der Cages, wenn er mit Laien Stücke erarbeitet. Der Komponist spart den Aspekt des technischen Könnens und musikalischen Wissens bewusst aus. Unmittelbarkeit und Unberechenbarkeit werden so zu zentralen Elementen dieser Werke.

#### 4.8.5 Einheit von Leben und Werk

Revill beschreibt Cage als einen Künstler, der die persönliche Lebensführung mit seinem Werk in Einklang zu bringen sucht. Unterschiedliche Bereiche des Lebens werden nicht getrennt voneinander betrachtet, sondern als miteinander in wechselseitigen Beziehung stehend verstanden. Das hierarchische Verhältnis zwischen einer alles bestimmenden Idee und dem aus ihr resultierenden Werk wird dabei aufgelöst, sodass beide als gleichberechtigte Dimensionen einander durchdringen können:

„Eine Lehre seines Werks besteht darin, daß jedes Ding gleichzeitig es selbst ist und in Beziehung zu jedem anderen Ding steht. Er tut seine künstlerische Arbeit, hat Ideen und lebt sein Alltagsleben. Das Werk ordnet sich den Ideen nicht unter; beide bilden eine einzige Dimension des Ganzen, was für ihn sehr wichtig ist.“<sup>338</sup>

Wie ein roter Faden zieht sich die wechselseitige Durchdringung von Leben, Werk und Denken durch Cages Werdegang. Revill stellt fest, dass der Komponist innere Tendenzen in äußere Handlungen umformt, die sich wiederum auf die inneren Prozesse auswirken. Der Autor sieht darin ein Konzept der Selbstfindung, das in asketischer Manier Gefühle auf transzendente Weise erschließt.<sup>339</sup> Der Aspekt der Einheit zwischen inneren Einstellungen, Gefühlen, Ideen und deren Manifestation in künstlerischen Werken hat keinen epistemologischen Status. Hier wird keine Erkenntnis im Sinne von Wissen über einen Gegenstand gewonnen, sondern in einen transzendenten Bereich übergegangen, d.h. in den Bereich der Quelle der Erkenntnis, der unmittelbar erlebt wird. Das hier geschilderte Szenario weist große Ähnlichkeiten zu der von Suzuki Daisetz beschriebenen Satori-Erfahrung auf.

Leben und musikalisches Schaffen als eine Einheit zu betrachten erklärt auch Cages Interesse an der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs. Anders als in allen übrigen Kompositionstechniken, die er bisher kennen gelernt hatte, fasst Schönberg die zwölf Töne einer Skala als gleichberechtigt auf,

<sup>338</sup> REVILL, David. *Tosende Stille*. S.14

<sup>339</sup> Ebenda S.17



keinem von ihnen wohnt eine besondere, festgeschriebene Funktion inne, wie etwa im Falle eines Leit- oder Grundtons im diatonischen System. Die Kompositionen, die danach streben, hierarchische Strukturen zu überwinden, gehen über die Musik hinaus. Sie regen dazu an, auch im realen Leben, im sozialen Umgang miteinander, angewandt zu werden. Dieser direkte Bezug zwischen Komposition und Leben fasziniert Cage:

„Was Cage an der Zwölftonmusik so reizvoll fand, war, 'daß diese zwölf Töne alle gleich wichtig waren, daß keiner davon wichtiger war als ein anderer. Es ergab sich ein Prinzip, daß man mit dem eigenen Leben in Beziehung setzen und akzeptieren konnte, während die Prinzipien des Neoklassizismus sich dazu nicht eigneten, sie hatten mit dem eigenen Leben nichts zu tun.“<sup>340</sup>

In einem Interview mit Kostelanetz gibt Cage an, dass reales Leben und Theater einander in gewisser Weise entsprechen. Dabei müsse jedoch eine Veränderung im Denken der Menschen stattfinden. Der Künstler gelangte 1952 zu dieser Auffassung, einem laut Cage für ihn sehr bedeutsamen Jahr. Damals wurde das Konzept von *Water Music*<sup>341</sup> erstmals umgesetzt und ein Happening am Black Mountain College veranstaltet. Cage gibt an, dass die Idee, das eigene künstlerische Schaffen mit seinem Leben insgesamt in Bezug zu setzen, durch die Vorlesungen bei Suzuki Daisetz, denen er die Jahre zuvor beiwohnte, gereift sei.<sup>342</sup>

Bauer sieht Cages musikalisches Schaffen als zwischen Kunst und Realität oszillierend. Der Komponist kritisiert den Ästhetik-Begriff der modernen Kunst. Es soll in der Musik keine andere Welt erschaffen werden – eine solche Konzeption wäre stark im Streben eines „selbstverliebten Ichs“ verhaftet. Stattdessen möchte der Komponist ohne vorgefertigte Ideen und Vorbehalte das erfassen, was sich ihm bietet, und in sein Werk integrieren. Dieser Ansatz erfordert Mut, da die Konsequenzen des künstlerischen Handelns nicht im Vorhinein ersichtlich sind.<sup>343</sup> DarstellerInnen des Noh-Theaters versuchen *yūgen* in Erscheinung treten zu lassen. Auch hier hat Kunst eher damit zu tun, das Leben wie es sich zeigt zu ergreifen, als etwas künstlerisches zu erschaffen. Im Noh-Drama geschieht dies jedoch auf eine stark stilisierte Weise. Die Ästhetik Cages und die des Noh-Theaters versuchen beide dem Puls des Lebens zu folgen. Wie dies geschieht, ist jedoch völlig verschieden, da beiden eine unterschiedliche Auffassung von Natürlichkeit zugrunde liegt. Cage experimentiert mit alltäglichen Sachverhalten bzw. Situationen und rückt sie in einen anderen Kontext. Klänge oder Geräusche sollen weitgehend unbeeinflusst bleiben. Der Komponist legt jedoch eine Art „Rahmen“ um sie, durch die sich die Blickrichtung auf das Ausgangsmaterial ändert. Das Noh-Theater folgt einer tradierten Auffassung von Natürlichkeit, die im Zusammenspiel

<sup>340</sup> REVILL, David. *Tosende Stille*. S.56

<sup>341</sup> Werkbeschreibung: <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]

<sup>342</sup> KOSTELANETZ, Richard. *John Cage (ex)plain(ed)*. S.49-50

<sup>343</sup> BAUER, Johannes. *Cage und die Tradition*. S.94

oft minimaler musikalischer und darstellerischer Gesten dem Publikum übermittelt wird.

Mahnkopf kritisiert, dass Cage nicht die Einheit von Leben und Werk praktiziere, sondern einfach die Differenz zwischen beidem ignoriere. Cage verwirklicht sich als Individuum in seiner Kunst selbst, er hinterlässt somit sein eigenes Leben als Kunstwerk. Dies bedeutet jedoch nicht im Umkehrschluss, dass dies für alle Individuen gültig und erstrebenswert sei.<sup>344</sup> Im Zen-Buddhismus ist außerdem nicht vom Leben als Kunstwerk die Rede, sondern von der Kunst zu leben. Cage und der Zen-Philosophie liegt außerdem ein anderer Kunstbegriff zugrunde, weshalb Zusammenhang und Zweck von Kunst und individueller Lebensführung jeweils ein anderer ist. Wenn Cage von der Einheit zwischen Kunst und Lebensführung spricht, schwingt nicht nur seine Interpretation des Zen-Buddhismus mit, sondern ein performativer Ansatz, der in zahlreichen künstlerischen Disziplinen des 20. und 21. Jh. zu finden ist. In *Experimental Music* schreibt Cage:

„And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of paradox: a purposeful purposlessness or a purposeless play. This play, however, is an affirmation to life – not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desire out of its way and lets it act of its own accord.“<sup>345</sup>

Musik wird zum Selbstzweck, sie wird um ihrer selbst Willen gemacht. Darin sieht Cage eine Bejahung des Lebens. Sie soll die Welt nicht verändern oder gar verbessern, sondern das Individuum dazu bringen, es selbst zu werden. Musik soll den Menschen dabei unterstützen, sich seiner selbst und der unmittelbaren Verbindung zu seiner Umwelt bewusst zu werden und dementsprechend sein Leben zu gestalten. Besonders in der zeitgenössischen Musik besteht laut Cage der Anspruch dem Leben selbst zu entspringen bzw. sich dem Leben zu stellen:

„When we separate music from life what we get is art (a compendium of masterpieces). With contemporary music, when it is actually contemporary, we have no time to make that separation (which protects us from living), and so contemporary music is not so much art as it is life and anyone making it sooner finishes one of it than he begins making another just as people keep on washing dishes, brushing their teeth, getting sleepy and so on.“<sup>346</sup>

Seubold zufolge betreibt Cage „Musik um des Lebens willen“, d.h. er kritisiert als Avantgardist die in der abendländischen Kunst fest verankerte Trennung von Musik und Leben. Kunst entsteht und wirkt im Leben. Cage geht es nicht um das Schaffen eines „Meisterwerks“, sondern darum, mit akustische Materialien zu experimentieren. Er ähnelt demnach eher einem Erfinder, der das Leben

<sup>344</sup> MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*. S.144

<sup>345</sup> CAGE, John. *Experimental Music*. S.12

<sup>346</sup> CAGE, John. *Composition as Process*. S.44

als sein Labor betrachtet, denn einem Komponisten im traditionellen Sinne des Wortes. Statt direkt auf den Klang zu hören, ihm zuzuhören, tendieren RezipientInnen danach, einen Sinn in bzw. hinter den Klängen zu suchen. Es wird erwartet, dass KomponistInnen eine Botschaft mitteilen wollen. Der Klang wird so ein Mittel zum Zweck, was HörerInnen daran hindert, sich voll und ganz auf das individuelle Erleben einzulassen.<sup>347</sup>

## **4.9 Cage (zu)hören**

### **4.9.1 4'33"**

Cage entdeckte das Prinzip der Umbestimmtheit (*Indeterminacy*) als grundlegendes Element beim Erstellen von Kompositionen und Aufführungen. Pepper sieht im Stück 4'33"<sup>348</sup> (1952) diese Vorgehensweise in ihrer reinsten Form verwirklicht. Außerdem ist hier der Versuch zu erkennen, aus einem spezifisch europäischen musikästhetischen Problem auszubrechen:

„Indem er den Zufall mit einer radikal neuen Absicht in seine Arbeit einbezog, 'komponierte' Cage drei 'Sätze' der Stille – oder jedenfalls leerer Zeit – von 30", 2'23" und 1'40" Dauer und schuf so ein Werk, das zugleich Cages programmatische Hauptziele als auch die nicht eingestanden Widersprüche seiner Laufbahn in sich einschloß.“<sup>349</sup>

Zu den hier angesprochenen, sich durch Cages Gesamtwerk ziehenden, Zielen zählt das Fassen der musikalischen Form als abstrakter Einheit. Form nimmt so eine ambivalente Gestalt an, die zwischen rationaler Berechnung und mystischer Archaik schwankt. Weiters wird die Selbstständigkeit der Notation deutlich. Der Prozess des Schreibens und dessen Resultat stehen für sich selbst und können so von der klanglichen Realisierung des Stücks entkoppelt werden. Die Aufführung selbst hat pädagogischen Charakter, indem sie Gleichheit und Austauschbarkeit aller akustischen Ereignisse als ideologischen Hintergrund vermitteln möchte. Schließlich birgt 4'33" eine neue Definition von Musik in sich, als „Aufmerksamkeit gegenüber der reinen Unvermitteltheit zufälliger Kombinationen unvorhergesehener Klänge“<sup>350</sup>. Der Musikbegriff steht demnach mit der Aufmerksamkeit des Individuums in engstem Zusammenhang. Nicht nur die Ordnung des musikalischen Materials, sondern auch die Definition dessen, was als musikalisches Material rezipiert wird, obliegt dem und der Einzelnen. Nicht der Komponist bestimmt hier was als

<sup>347</sup> SEUBOLD, Günter. *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille*. S.165-166

<sup>348</sup> Werkbeschreibung: <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]

<sup>349</sup> PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. S.14

<sup>350</sup> Ebenda S.15

musikalische Struktur wahrgenommen wird, Cage legt einen Rahmen fest in dem Erfahrungen gemacht werden können. Der Komponist arbeitet mit unbestimmbarem Material, er unternimmt nicht einmal einen Versuch dieses Unbestimmbare zu ordnen. Diese Aufgabe überlässt er den RezipientInnen.

Pepper sieht 4'33" nicht allein als Resultat von Cages Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus. Dahinter schimmert der im Europa des frühen 20. Jh. geführte Diskurs über das musikalische Material durch. Theodor W. Adorno sprach in diesem Zusammenhang von der „Vergleichgültigung und Lossagung vom Material“<sup>351</sup> die nach dem Komponisten Anton von Webern einsetzte. „Material“ wird hier als Mittel des ästhetischen Ausdrucks interpretiert. 4'33" ist so gesehen beispielhaft für die Entfremdung, die zwischen dem musikalischen System und den praktisch unendlichen klanglichen Möglichkeiten herrscht. Im Konzept der Unbestimmtheit schwingt auch die Nivellierung von Quantität und Qualität mit. Der Klang, d.h. jeder Klang, wird zu einem einzigartigen Ereignis. Das verschafft ihm auf den ersten Blick Autonomie. Auf den zweiten Blick jedoch kehrt sich diese in Austauschbarkeit. Pepper sieht in diesem Dilemma den eigentlichen Grund für die Integration frei interpretierter, zen-buddhistischer Impulse in Cages Werk:

„Dadurch, daß er die Einzigartigkeit eines jeden Klangs zum Fetisch erhob, verwandelte er dessen Autonomie in eine absolute Austauschbarkeit. Aus dem selben Grund war Cages 'Aesthetics of Indifference' dazu verurteilt, vor sich selbst die Bedingungen, die zu ihrer Entstehung führten – nämlich die Auslöschung der modernen Kultur durch das Wirken einer bürokratisierten, technisierten Rationalität –, zu verbergen, indem sie sich hinter einer Maske 'östlicher Philosophie' versteckte.“<sup>352</sup>

Bormann thematisiert den wissenschaftlichen Umgang mit dem Stück 4'33". Die Beschäftigung mit dem Werk umfasst v.a. den um 4'33" entstandenen Mythos. Anstatt vom Stück selbst auszugehen, werden philosophische und ästhetische Aspekte diskutiert. An dieser Stelle gilt es festzuhalten, dass das auch in dieser Arbeit nicht anders ist. Hier handelt es sich allerdings nicht um eine musikwissenschaftliche, sondern um eine philosophische Auseinandersetzung mit der Thematik. Wie ein Gerücht geistert 4'33" durch die Musikgeschichte, Cage soll hier den Versuch, absichtslose Musik zu schaffen verwirklicht haben. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Werk bleibt jedoch zumeist aus. Grund dafür könnte auch das Fehlen passender Analysemethoden seitens der Musikwissenschaft für Zufall und Unbestimmtheit sein:

<sup>351</sup> PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. S.15

<sup>352</sup> Ebenda S.15-16

„Eine Komposition, in der kein vom Komponisten beabsichtigter Ton erklingt: Mit dieser Formel scheint bereits alles gesagt zu sein. Wie weitreichend dieses Mißverhältnis von Wissen und Vorurteil auch heute noch ist, mag jeder Leser für sich überprüfen: 4'33'' kommt auch in wissenschaftlichen Publikationen und Lexikoneinträgen, vor allem als ein Gerücht vor: ein Gerücht von einer Musik ohne Absicht, von einer Uraufführung, in der ein Pianist den Tastendeckel eines Flügels schließt und öffnet, ein Gerücht von den Klängen, die das Publikum oder die Umwelt währenddessen produzieren.“<sup>353</sup>

Der 1969 veröffentlichte Artikel *Inferential Art* von Kostelanetz gilt als erste größere Auseinandersetzung mit 4'33''. Bormann fasst Kostelanetz Äußerungen zu drei Schlussfolgerungen zusammen: Eine „reine Stille“ ist physikalisch nicht möglich. Die individuelle Hörerfahrung ist jedes Mal anders. Drittens bewirkt Cage in seinem Stück die Gleichberechtigung von zufälligen und absichtlich gemachten Klängen und Geräuschen.<sup>354</sup>

Bormann gibt hier zu Bedenken, dass es bereits von Anfang an ausgemacht ist, dass keine Musik im herkömmlichen Sinne zu hören ist. Deshalb wird dies von den Beteiligten bereits erwartet. Das Publikum wird in eine Erwartungshaltung versetzt in der es zuhört, noch bevor akustische Fülle oder Mangel wahrgenommen wird. Es stellt sich die Frage nach den Voraussetzungen dieser Wahrnehmung:

„Trifft es denn überhaupt zu, daß es (zumindest solange es um Wahrnehmung geht) *Musik ohne Klang*, *Gemälde ohne Markierung*, *Tanz ohne Bewegung* gibt?“<sup>355</sup>

Bormann beantwortet diese Frage bezugnehmend auf Kostelanetz mit nein. Als Hörenden und Sehenden ist es uns nicht möglich nichts (bzw. das Nichts) wahrzunehmen. Gerade das Stück 4'33'' macht dies deutlich.

#### 4.9.2 Ryoanji

In den frühen 1980ern beginnt Cage die Arbeit an (teilweise) graphisch notierten Musikstücken, die den Titel *Ryoanji*<sup>356</sup> tragen bzw. an diesen angelehnt sind. Der Komponist schildert die Entstehung dieser Werkreihe folgendermaßen:

„Es begann 1982, als André Dimanche mich um den Entwurf eines Covers für Pierre Lartigues französische Übersetzung meines *Mushroom Book* bat. Es ist eines von fünfzehn Büchern einer 'Edition Ryoan-ji' genannten Reihe, die alle in ein Papier eingebunden sind, das am geharkten Sand erinnert. Ich schlug für den Umschlag meines Buches vor, um fünfzehn Steine herum zu zeichnen (fünfzehn ist die Anzahl der Steine im Ryoanji-Garten von Kyoto), deren Position auf einem Raster von der Größe des Umschlages der Innenklappen

<sup>353</sup> BORMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille*. S.21

<sup>354</sup> Ebenda S.23

<sup>355</sup> Ebenda S.24

<sup>356</sup> Werkbeschreibung: <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]

In Zusammenarbeit mit dem Oboisten James Ostryniec entstand ein Werk für Oboe, Flöte, Kontrabass, Stimme, Posaune und Schlagwerk. Der Komponist nahm dabei Anleihen bei seinen zuvor entstandenen Bleistiftzeichnungen, die von den Steinanordnungen in der japanischen Gartenkunst angeregt sind. Cage legte zwei seiner Zeichnungen übereinander und zeichnet Umrisse der dargestellten Steine teilweise nach. Die so entstandenen „Klang-Steine“ bilden die Grundlage der glissandoreichen Oboenstimme. Die perkussiven Instrumente übernehmen die Funktion des geharkten Sandes. Dabei sollen rhythmische Muster möglichst vermieden werden. Dies gelingt, indem Cage für die Schlagwerkstimme unisono erklingende Zufallsarrangements von 12, 13, 14 oder 15 Maßeinheiten schafft.<sup>358</sup>

Bei der Werkreihe *Ryoanji* handelt es sich um Stücke, deren Melodieverlauf, d.h. deren Setzung im musikalischen Raum, sich stark an den Konturen von Steinen orientiert. Pritchett stellt fest, dass hier in besonderer Weise deutlich wird, wie sich befreites Klangmaterial metrischen Ordnungsstrukturen widersetzt. Der Name *Ryoanji* entstand in Anlehnung an den Ryoanji-Steingarten in Kyoto. Charakteristisch an diesem Garten ist, dass 15 Steine unregelmäßig in einem gleichförmigen Sandbett angeordnet sind.<sup>359</sup>

Ohne sich explizit darauf zu beziehen, bzw. vielleicht sogar ohne sich dessen bewusst zu sein, weist Cages Ryoanji-Reihe Parallelen zum Konzept *ten-chi-jin* (siehe Kapitel 2.2.4) in der traditionellen japanischen Kunst auf. Die besondere Bedeutung, die der ungeraden Zahl 15 zugeschrieben wird, sowie das Spiel mit asymmetrischen Anordnungen verdeutlichen dies. Da sich der Komponist, soweit ich weiß, nie über japanische Kunsttheorie in diesem Zusammenhang geäußert hat, ist anzunehmen, dass eine intuitive Umsetzung dessen erfolgte, was er u.a. durch seinen Besuch im Ryoanji-Steingarten 1962 selbst erlebte<sup>360</sup>. Der Steingarten in Kyoto wurde somit zum Ausgangspunkt einer ästhetischen Erfahrung, die sich in der Konzeptionierung und Umsetzung einer in einem völlig anderen zeitlichen und kulturellen Kontext stehenden Eigeninterpretation niederschlug. Der Moment des individuellen Erlebens und Erfassens, der bei Cages *Ryoanji* spürbar ist, erinnert an von Suzuki Daisetz geschilderte Aspekte des Zen-Buddhismus. Damit wäre *Ryoanji* zen-buddhistische Kunst. Die Werkreihe entspricht jedoch bestimmt nicht typischer, d.h. traditionell japanischer, Zen-Kunst, da hier, anders als etwa im Noh-Theater, nicht auf ästhetische Konzepte und historisch gewachsene Konventionen wissentlich Bezug genommen wird. Cage schafft zeitgenössische Kunst, die vor dem Hintergrund westlicher Ästhetik, unter Anregung ostasiatischer

---

<sup>357</sup> CAGE, John. *Ryoanji*. S.284

<sup>358</sup> Ebenda S.284-285

<sup>359</sup> PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. S.189

<sup>360</sup> Siehe SCHÄDLER, Stefan (Hg.) und ZIMMERMANN, Walter (Hg.). *John Cage. Anarchic Harmony*. S.280-281. Hier ist eine Abbildung Cages im Ryoanji-Steingarten in Kyoto zu sehen.

Philosophie, ihre kompositorische Umsetzung erfährt.

#### 4.9.3 Die kompositorische Hinterlassenschaft

Mahnkopf zufolge wird das in Zusammenhang mit Cages Schaffen häufig genannte Schlagwort des „Nichts“ v.a. auf Seiten der RezipientInnen deutlich. Das Werk des Komponisten gleiche einer leeren Projektionsfläche in die, was auch immer, hinein projiziert werden könne. Oft sagen Interpretationen von Cages Werk und Intention mehr über den Autor bzw. die Autorin, als über den Komponisten selbst. Mahnkopf kritisiert, dass der Name Cage häufig für propagandistische Zwecke verwendet werde, dass es jedoch nicht um die Umsetzung konkreter Ziele gehe. Die Beschäftigung mit dem Komponisten weist häufig ideologische Züge auf. Es werden aber keine realen Veränderungen in der Gesellschaft angestrebt. Die Kritik läuft ins Leere.<sup>361</sup>

Auch wenn Cages Werk Projektionsfläche für eine Vielzahl von Ideen war, die häufig keine gesellschaftspolitische Relevanz hatten, so beeinflusste er Musikschaffende und RezipientInnen doch in großem Maße. Oft positionierten sich die Einfälle des Komponisten als Neuheiten und brachen mit bereits Etablierten. Der Diskurs wurde jedoch nicht kompositorisch, d.h. innerhalb der Musik ausgetragen. Cage griff Ideen auf und setzte sie um. Nicht umsonst gilt er für manche eher als Erfinder, denn als Komponist<sup>362</sup>. Das Noh-Theater versteht sich hingegen als ästhetische Institution. Auch wenn zeitgenössische Noh-Stücke Anleihen an aktuellen Themen nehmen und sich die AutorInnen damit politisch engagieren, definiert sich das Genre über die Umsetzung traditioneller ästhetischer Kategorien. Dies schließt jedoch nicht aus, dass es auch Cage um Ästhetik geht, nur definiert er diese anders als die asiatische und weitgehend auch als die westliche Kunst. Er fokussiert eine Ästhetik des Alltäglichen. Diese bedeutet jedoch nicht, dass damit gleichzeitig Beliebigkeit einhergeht. Vielmehr sollen dadurch die Sinne neu geschärft werden um sensibler auf die Gegebenheiten des Lebens und der Kunst reagieren zu können. So interpretiert entspricht Cages Haltung der des Zen-Buddhismus.

Mahnkopf entgegnet hier:

„Das Raffinierte und zugleich Perfide an der Cage-Ideologie ist indessen, daß die Tatsache, daß kein Geheimnis vorliegt (Cage inszeniert Leere), selbst zum Geheimnis hochstilisiert wird, was nur funktioniert, da es für die unausrottbar intentionale Rezeption 'hinter' dem Nichts doch etwas geben muß. Der Cageianismus ist ein bauernschlaues, 'zynisch abgefedertes' (Sloterdijk) Spiel um ein Nichts, er ist eine Angelegenheit von Intellektuellen, kaum der Musiker und schon gar nicht der 'Hörer'. Daraus erklärt sich das Mißverhältnis in der Rezeption: Das Reden und Einführen, auf das nichts folgt, sind wichtiger als das zu Hörende spannend, von

<sup>361</sup> MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*. S.128, 133

<sup>362</sup> MOTTE-HABER, Helga de la (Hg.). *Geschichte der Musik 4*. S.167

Falls es demnach Cages Intention war, in zen-buddhistischer Manier auf das unmittelbar Gegebene aufmerksam zu machen, ist ihm dies nur teilweise gelungen. Teilweise, weil es einer Vielzahl an Worten bedurfte, abstrakten Andeutungen und Anekdoten, um RezipientInnen unmittelbare Klangerfahrung näher zu bringen. Mahnkopf zweifelt daran, ob dies überhaupt gelungen sei. Ihm zufolge handelt es sich hier Sprichwörtlich um „viel Gerede um nichts“. Problematisch ist für den Autor v.a., dass der Diskurs um das Erleben von Klängen sich verselbstständigt hat und ideologisch aufgeladen ist. Dies ist weder im Sinne Cages, noch kann es mit einer zen-buddhistischen Perspektive auf die Welt übereinstimmen<sup>364</sup>.

Im Zen wird auf verbale Anweisung weitgehend verzichtet, die Erfahrung soll für sich selbst sprechen – eine nicht kognitive Bewusstseinssebene ansprechen. In diesem Sinne ist Cages „Experiment“ missglückt. Ratlose HörerInnen, MusikwissenschaftlerInnen, InterpretInnen und sonstige Interessierte halten sich mit verbalen Erklärungen auf, verstehen vielleicht auf einer rationalen Ebene, was gemeint sein soll, erfahren aber das klangliche „Alles-im-Nichts“ nicht selbst. – Oder sie machen diese Erfahrung, bei einem ganz anderen Musikstück bzw. einem sonstigen akustischen Ereignis in ihrem Alltag. Cages Vorgehensweise ist also nicht zen-buddhistisch, sondern eher von Performance-Kunst und musiktheoretischem Diskurs geprägt, das Resultat kann jedoch trotzdem unmittelbares Erleben von Geräusch und Klang sein, nicht mehr und nicht weniger.

Für Mahnkopf ist Cage kein Musiker bzw. Komponist, sondern Performance-Künstler. Das Experimentieren mit Geräuschen und Klängen ist nur eine Fassade seines Aktionsradius. Der Autor setzt „Ich-Negation“, „Lebensverneinung“ und „Leere“ gleich, wobei sich alle drei Zustände in Langeweile äußern. Diese Interpretation widerspricht dem Ansatz des Zen-Buddhismus, sie entspricht eher einer westlich geprägten Blickrichtung, welche diese Begriffe mit dem Fehlen von etwas, also einem Mangel, assoziiert:

„Leere ist jene Leblosgkeit, die aus der Lebensverneinung resultiert, die unabdingbar am fatalen Prinzip der Ich-Negation klebt. Solche Verleugnung alles Ichlichen, Menschlichen wird, zumindest hauchdünn, ersetzt durch die einmalige Gnade der augenblicklichen performance, auf die virtuell alle 'Musik' Cages sich reduziert und die strengen Sinnes jeder CD, mit der nun Cage-'Interpreten' massenhaft reüssieren, spottet. Cages künstlerische Attraktivität liegt nicht zuletzt darin, daß er einer der großen Wegbereiter der performativen Künste ist, und *als solcher* sollt er in den Musikbücher dahinschwinden.“<sup>365</sup>

<sup>363</sup> MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*. S.129

<sup>364</sup> Ebenda S.131

<sup>365</sup> Ebenda S.142-143



Cage ist Klangkünstler, und Klang ist eben nicht mit Musik gleichzusetzen. Mahnkopf definiert Klang als Objekt, während Musik erst durch ein Geflecht von Beziehungen entsteht, der Beziehung zwischen Klängen. Klangkunst verwendet demnach Materialien, die allgemein nicht mit Musik assoziiert werden, d.h. sie muss auf Instrumentalklänge und rhythmische Muster verzichten, da diese sofort mit musikalischen Erscheinungen in Verbindung gebracht werden würden. Cage, der in vielen seiner Werke mit traditionellen Instrumenten arbeitet, schwankt so zwischen den Bereichen Musik und Klangkunst.<sup>366</sup> Mahnkopf geht noch weiter, wenn er sagt, dass Cage zwar zentrale musikalische Fragen aufwarf, wie die des Klangs, der Stille und des Zufalls, jedoch aufgrund fehlenden kompositorischen Könnens nicht in der Lage war, sie in und durch seine Musik zu beantworten:

„Cage hat diese Fragen – zentral: Zufall, Stille/Leere, Zeit, Klang-für-sich – aufgeworfen, ohne sie auf einer technischen Ebene zu verstehen (dazu hätte es eines fortgeschrittenen Stands kompositorischen Denkens bedurft), gar lösen zu können. Sein eigener Umgang mit ihnen zeigt überdies, daß er hinter dem Horizont der eigenen Problembenennung deutlich zurück bleibt.“<sup>367</sup>

Mahnkopfs Kritik betrachtet Cage vom Standpunkt zeitgenössischer akademisch geprägter Komposition. Es stellt sich die Frage, ob Musik von einer technisch-kompositorischen Seite überhaupt verstanden werden muss, oder ob es ausreicht Klänge affektiv zu erfassen und umzusetzen. Im Zen-Buddhismus gilt es die rationale Bewusstseinsebene, wenn es um das unmittelbare Erleben geht, auszuschalten. Im Noh-Theater geht dieser Unmittelbarkeit jedoch eine jahrelange Auseinandersetzung in Theorie und Praxis voraus. Cage hatte, soweit ich weiß, nicht den Anspruch Zen-Kunst zu machen, sondern sein Schaffen ist von mehreren Weltanschauungen geprägt, u.a. dem Zen-Buddhismus. Auch Pritchett sieht Cages Interesse am Zen-Buddhismus v.a. vor dem Hintergrund kompositorischer Fragestellungen:

„Cage's understanding of Zen was shaped as much of his compositional concerns as his composition was shaped by his interest in Zen.“<sup>368</sup>

Seubold schlägt eine Parallele zwischen Cages Schaffen und dem von Wittgenstein vertretenen Ansatz im *Tractatus logico-philosophicus*. Der Philosoph schreibt am Ende seiner Abhandlung:

„Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinaus gestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“<sup>369</sup>

<sup>366</sup> MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*. S.143

<sup>367</sup> Ebenda S.148

<sup>368</sup> PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. S.74

<sup>369</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. S.111

Cages Musik hat die Funktion einer Leiter, die zu unmittelbaren Klangerlebnissen führen soll. Ziel ist die unmittelbare Erfahrung, das Werk selbst ist bedeutungslos. Ist dieses Prinzip erst durchschaut, d.h. die Wahrnehmung für die Vielfalt der Klänge geöffnet, gibt es keinen Grund, sich noch länger mit Cages Kompositionen zu befassen. Treue Anhänger des Komponisten, die heute immer noch Konzerten seiner Werke beiwohnen, oder gar deren Aufnahmen lauschen, haben seine Musik im Grunde nicht verstanden.<sup>370</sup>

Das oben genannte Wittgenstein-Zitat erinnert in seiner Grundhaltung an den Zen-Buddhismus. Logisches Denken bzw. das rationale Erfassen der Welt soll Hilfestellung im Alltag sein. Der Intellekt ist ein Werkzeug, wie eine Leiter. Der Mensch kann und soll ihn benutzen, aber er darf nicht zum Selbstzweck werden. Deshalb ist es auch wichtig, die Leiter weg zuwerfen, wenn das Ziel erreicht ist. Gleichzeitig werden die Grenzen der Ratio deutlich. Sie kann nicht alles erfassen. Manches bleibt ihr verborgen, es entzieht sich ihrem Anwendungsbereich. Im Zen ist dies der Bereich von *satori*, der nur gefühlsmäßig erfasst werden kann und somit nicht mit Worten beschreibbar ist.

Seubold nennt in einigen Stichworten, jene zen-buddhistischen Bezugnahmen, die er in Cages Werk erkennt. Der Komponist interpretiere ostasiatische Philosophie jedoch vor einem deutlich westlich geprägten Denkhintergrund:

„Paradoxe Formulierungen wie, 'geformte Gestaltlosigkeit', 'Anarchie – Chiffre des Gesetzes', 'Leben als Inbegriff von Tod'; ästhetische Imperative der Art 'Wirf weg, damit du gewinnst!'; Verweise auf das Unhörbare, auf ein unsichtbares/unhörbares Kraftzentrum, das die Gestalt speise; die Betonung der konstitutiven Funktion des Weggelassenen, des Schweigens und der Pause; die Abneigung gegen alles ästhetisch Selbstherrliche und die damit einhergehende Präferenzierung des Schwebenden, Verschwindenden, Übergängigen und eines Infinitesimalprinzips; ja schließlich die ständige Nennung des Nichts, in das alle ästhetische Setzung verschwinde und aus der es wieder hervorgehe –: alles dies darf man als genuine Momente einer zenbuddhistisch geprägten Ästhetik bezeichnen.“<sup>371</sup>

Till A. Körber betont in seinem Essay *Gedanken über das Hören* die Bedeutung des unmittelbaren Erlebens von Musik:

„Erst im leibhaften Gehörtwerden gelangt das Musikwerk zu einer umfassenden Wirklichkeit. Selbst ein Werk, welches durch Lektüre dem inneren Ohr leicht vorstellbar ist, erschließt sich, und sei es noch so gut imaginiert, in mehr Aspekte, also in einer umfassenden Wirklichkeit, im leibhaftigen Hören, als wenn es nur gelesen und innerlich vorgestellt würde. Auch die Form wird erst wirklich, wenn sie, in jedem Moment aktualisiert, in allen wechselnden Massen, Rauheiten und Dichtheiten der Klänge in die Erlebniszeit gestellt wird.“<sup>372</sup>

<sup>370</sup> SEUBOLD, Günter. *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille*. S.168

<sup>371</sup> Ebenda S.176

<sup>372</sup> KÖRBER, Till A. *Gedanken über das Hören*. 196-197

Das hier beschriebene direkte „leibhafte Gehörtwerden“ erfasst eben nicht nur den Gehörsinn, sondern den ganzen Körper. Es spricht außerdem das seelische Empfinden an, da es Verknüpfungen mit der Erinnerung herstellt. Körber betont die Bedeutung „werkimmanenter Bezüge“, d.h. jene Verknüpfungen, die direkt aus dem Werk selbst resultieren. Partituren oder Tonträger eines Stücks sind bereits vermittelnd. Strenggenommen dürfte absolute Musik nur auf diese werkimmanenten Parameter Bezug nehmen, da nur in diesem Fall der oder die KomponistIn die vollständige Kontrolle über das Geschehen hat. Nur von einem solchen Werk kann sicher festgehalten werden, dass es nicht instrumentalisiert werden kann. Es unterliegt keinen subjektiven Befindlichkeiten und Entscheidungen, sondern ist immer voll und ganz es selbst und wird auch als solches wahrgenommen.<sup>373</sup> In diesem Sinne entspräche ein solches Stück den Gegebenheiten des Zen-Buddhismus. Es stellt sich jedoch die Frage, ob in Cages Schaffen derlei Werke enthalten sind, ob dieser Ansatz überhaupt für ihn von Bedeutung ist, und wenn ja, wie er ihn umsetzt.

Für Körber handelt es sich bei Cages Stücken um Musik, die selbstvergessenes Hören initiieren kann. Während des Hörens ist das Publikum voll und ganz im Jetzt, das rationale Denken tritt in den Hintergrund.<sup>374</sup> Es handelt sich, jedenfalls für Körber, um Musik, welche Grundprinzipien des Zen in sich trägt. Treffen diese Eigenschaften aber nicht auf jede, den HörerInnen unbekannte Musik zu, auf jedes Stück, das mit Klangerfahrungen spielt und Erwartungshaltungen bricht? Auch für den Fall, dass diese Frage mit Ja beantwortet werden kann, muss Cage zugute gehalten werden, dass er es war, der das unmittelbare Erleben von Klangereignissen im Kontext westlicher zeitgenössischer Musik (wieder) möglich machte. Darin verbirgt sich eine Erfahrung, die auch in weiteren Bereichen der Kunst und des Lebens nach wie vor seine Kreise zieht.

---

<sup>373</sup> SEUBOLD, Günter. *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille*. S.197

<sup>374</sup> Ebenda S.198

## 5. Resümee

### 5.1 Parallelen und Unterschiede

Im kommenden Schlussteil möchte ich noch einmal auf die wichtigsten Parallelen und Gegensätze zwischen der Zen-Rezeption im traditionellen Noh-Theater und bei John Cage eingehen. Gefolgt wird diese Zusammenfassung von abschließenden Bemerkungen.

#### 5.1.1 Kultureller Zusammenhang

Der größte Unterschied zwischen Cages Werk und dem traditionellen Noh-Theater besteht in dem gesellschaftlichen und kulturellen Kontext in dem beide stehen. Das Noh-Theater ist eine historisch gewachsene Institution, die sich auf jahrhundertelange Erfahrung und Konventionen berufen kann. Die Ästhetik des Genres ist seit Beginn dieser Kunstform eng mit dem Zen-Buddhismus und dessen Perspektive auf das Leben verbunden. Bei John Cage handelt es sich um eine Einzelperson, deren Zen-Rezeption als eine von vielen Ideen in sein Werk integriert wurde. Bei Cage geht es v.a. um kompositorische Fragestellungen, um Aspekte der ästhetischen Umsetzung und Begründung, wenn er sich auf Zen bezieht. Der Künstler positioniert sich und sein Werk im Rahmen zeitgenössischer Musik und Performance-Kunst. Der Zen-Buddhismus bietet dem Komponisten eine Alternative bzw. Ergänzung zum europäisch geprägten Kunstbegriff. Ostasiatisches Denken stellt für Cage eine Möglichkeit dar, aus der eigenen, als fremd empfundenen, kompositorischen Tradition auszubrechen.

#### 5.1.2 Die Praxis des Zen:

Cage war selbst kein praktizierender Zen-Buddhist, weshalb sich die Frage stellt, in wie weit er die Prinzipien dieser auf praktische Erfahrung ausgerichteten Weltanschauung nachvollziehen und in seinem eigenen Schaffen umsetzen kann. Andererseits ist auch für Mitwirkende im Noh-Theater die Praxis des *zazen* nicht Voraussetzung um die Ästhetik der Werke nachvollziehen und vermitteln zu können. Sowohl für Cage, als auch in den traditionellen Zen-Künsten, zu denen das Noh-Theater zählt, ist der unmittelbare, emotionale Zugang des Individuums Voraussetzung einer auf aktivem Handeln und Erleben basierenden Ästhetik.

### 5.1.3 Satori

Suzuki Daisetz zufolge ist *satori* das zentrale Element des Zen-Buddhismus, er geht sogar so weit, *satori* und Zen miteinander gleich zu setzen. Cage erwähnt die Satori-Erfahrung nicht explizit, er meint jedoch in mehreren Aussagen, dass es ihm um Unmittelbarkeit in der Musik gehe, um wechselseitige Durchdringung der Perspektiven und um das individuelle Erleben von Klängen. Dies steht im Einklang mit *satori*. Auch Komparu spricht in seinen Ausführungen über das Noh-Theater nicht direkt von diesem Erlebnis, jedoch sind die hier angesprochenen Merkmale Voraussetzung für das Gelingen eines Noh-Stücks, da das Noh-Drama stark auf der Interaktion aller Beteiligten beruht und dem Erkennen des richtigen Augenblicks für das Setzen einer Handlung.

Cage hat den Anspruch, RezipientInnen neue Hörerfahrungen zu ermöglichen. Dies erfordert, dass sie sich voll und ganz auf das musikalische Geschehen des Augenblicks einlassen. In gewisser Weise erinnert dies an die Satori-Erfahrung im Zen-Buddhismus. Im Unterschied dazu ist das unmittelbare Erleben von Klängen bei Cage jedoch ein ästhetisches Ereignis, das häufig mit verbalen Erklärungen einhergeht. Im Noh-Theater wird der Aspekt der intuitiven Erkenntnis nicht explizit thematisiert. Das Gelingen des gesamten Stücks basiert auf dem emotionalen Erfassen und dementsprechenden Reagieren auf den Verlauf. In dieser Hinsicht ist *satori* ebenso im Noh-Theater ein zentrales Element. Sowohl bei Cage als auch im Noh-Drama handelt es sich um künstlich hergestellte Situationen, die in einem ästhetischen Zusammenhang stehen. Deshalb entsprechen sie nicht jener von Suzuki Daisetz beschriebenen Satori-Erfahrung. Letztere hat ihren Ursprung im Alltag und bleibt auch über die Dauer einer Vorstellung im Bewusstsein des Individuums präsent.

### 5.1.4 Augenblick

Mit der Bedeutung, die dem unmittelbaren Erleben eingeräumt wird, bzw. der Satori-Erfahrung, hängt eine Aufwertung des gegenwärtigen Augenblicks zusammen. Diese trifft sowohl für das Noh-Theater als auch für die Kunst Cages zu. Damit geht eine Auffassung von Zeit einher, die jenseits der linearen Zeiteinteilung des alltäglichen Lebens liegt. Sowohl bei einer Noh-Aufführung, als auch bei einem Cage-Stück kann offensichtlich werden, wie sehr die Zeitwahrnehmung dem subjektiven Empfinden der Beteiligten unterliegt.

Dabei basiert die Musik im Noh-Theater jedoch auf *kurai*, einer auf Konventionen und individuell-künstlerischer Interpretation gründenden Maßeinheit, während Cage häufig Zufallsoperationen zur Erstellung musikalischer Strukturen verwendet. Der Komponist bezweckt damit, gerade das subjektive Moment in Gestalt von Autorenschaft auszuschalten. Dabei handelt es sich um eine

kompositorische Fragestellung der zeitgenössischen Musik des 20. und 21. Jh., die mit der im Noh-Theater vertretenen Haltung, in der das Stück von allen Beteiligten den Konventionen entsprechend gemeinsam im Augenblick entwickelt wird, kaum etwas zu tun hat.

#### 5.1.5 Perspektive

Cage spricht von davon, eine Blickrichtung wechselseitiger Durchdringung und Nicht-Behinderung einnehmen, und diese auch seinem Publikum eröffnen zu wollen. Dabei soll jede einzelne Perspektive ihr eigenes Zentrum haben und in der Welt aktiv werden. Dies ist jedoch nur möglich in einer Auffassung, die diese Vielzahl von Zentren harmonisch miteinander existieren lässt. Sie durchdringen einander, stehen sich gegenseitig jedoch nicht im Weg. Cage nimmt dieses Bild als Ausgangspunkt seiner kompositorischen Herangehensweise an Klang und Stille.

Auch im Noh-Theater steht das individuelle Erleben im Vordergrund. Jedoch kann eine Aufführung nur gelingen, wenn sich die unterschiedlichen Perspektiven und Wahrnehmungen der einzelnen DarstellerInnen und MusikerInnen zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen. Das Konzept *nori* beschreibt diese Im-Fluss-Sein mit dem Verlauf des Stücks.

#### 5.1.6 Bewusstsein

Sowohl im Noh-Theater als auch in der Musik Cages geht es darum, Bewusstsein für den gegenwärtigen Augenblick zu schaffen. Dies erinnert an die Satori-Erfahrung im Zen-Buddhismus. Die Wege, wie dieses unmittelbare intuitive Erfassen des Gegebenen erreicht werden soll, sind jedoch verschieden. Die Unterscheidung zwischen Stille und Klang basiert bei Cage auf der Sensibilität des Bewusstseins der RezipientInnen. Es obliegt demnach der individuellen Wahrnehmung, ob etwas oder nichts hörbar ist. Auch das Noh-Theater fordert ZuseherInnen Differenzierungsvermögen und ein Sich-Einlassen auf den Fluss des Geschehens ab. Im Noh-Drama und bei Cage begünstigt die Rezeption einen Bewusstseinszustand abseits jenes des alltäglichen Lebens, das von logischem Denken geprägt ist.

#### 5.1.7 „Unlogik“ und intuitives Erfassen

Cage versucht häufig sich jeder musikalischen „Logik“ zu widersetzen, etwa indem er Ereignisse so

arrangiert, dass kein einheitliches Muster bzw. kein Rhythmus erkennbar ist, oder indem er überhaupt auf Zufallsoperationen zurückgreift. Ziel des Komponisten ist es, jeden Klang einzeln und als für sich selbst stehend erfahrbar zu machen. In der Musik des Noh-Theaters ist dies nicht der Fall. Hier soll keine „Rebellion“ gegen das Erfassen eines harmonischen Ganzen vollzogen werden. Es soll nicht, wie häufig in der zeitgenössischen Kunst, mit Erwartungshaltungen gespielt und Konventionen gebrochen werden. Ganz im Gegenteil. Musik und Handlungen der DarstellerInnen sollen im Sinne von *nori* miteinander „im Fluss sein“, sich wechselseitig unterstützen und so ein Gesamtgefüge bilden.

Während im Noh-Theater der Aspekt des Im-Augenblick-Seins die Voraussetzung für das Entstehen eines musikalischen Gesamtgefüges bildet, ist er bei Cage die Möglichkeit um aus dem harmonisch-rhythmischen Gefüge der westlichen Kunstmusik auszubrechen.

#### 5.1.8 Haiku, kōan und mondō

Cage nimmt an einigen Stellen Bezug auf die japanischen literarischen Gattungen *haiku* und *mondō*, etwa indem er in seinem Buch *Silence* einzelne Passagen als paradoxen Dialog verfasst. Ziel scheint es hier zu sein, das rationale Denken auszuhebeln und Stille zwischen den Zeilen spürbar zu machen. Cage verwendet Sprache jedoch allgemein anders als in dem von Suzuki Daisetz beschriebenen, im Zen-Buddhismus gebräuchlichen, Sinn. Oft erklärt der Komponist, was mit seiner Musik gemeint sei bzw. inwieweit das, was zu hören ist, Musik sei. Er spricht damit klar die logisch-rationale Bewusstseins-ebene der RezipientInnen an. In der traditionellen Kōan-Dichtung wird dies vermieden. Es gilt, mit Sprache ein Gefühl zu vermitteln, jedoch nicht auf dialektische Weise, sondern intuitiv. Voraussetzung, dass dies Gelingen kann, ist, dass LeserInnen die im Gedicht beschriebene Erfahrung bereits selbst gemacht haben. Cages Ansatz ist ein anderer. Er möchte den Rahmen schaffen in dem die ursprüngliche Erfahrung überhaupt erst möglich ist. Damit das Publikum weiß, worauf es hören soll bzw. was es gerade erfahren hat, bedient er sich teilweise verbaler Erklärungen. Dies ist nicht im Sinne des Zen-Buddhismus, der Komponist erachtet es jedoch zur Legitimierung und zum verständlich Machen seines Schaffens als notwendig. Im Noh-Theater bilden die gesungenen Texte mit Musik und Darstellung eine Einheit. Sie sind Teilaspekt eines Gesamtgefüges, der seine Schlüssigkeit im Zusammenhang mit den übrigen Komponenten des Stücks entfaltet.

### 5.1.9 Stille

Das Noh-Theater und Cages Schaffen nach der, durch den Selbstversuch im schalldichten Raum der Harvard Universität gewonnenen, Erkenntnis weisen eine ähnliche Auffassung von Stille auf. Die Ähnlichkeit besteht darin, dass beide musikalischen Konzepte keine dualistische Unterscheidung zwischen Stille und Klang treffen. Zunächst definierte Cage Stille und Geräusch jedoch, analog zur westlichen Musiktheorie, als einander wechselseitig ausschließende absolute Gegensätze. Erst ab Anfang der 1950er Jahre gelangte er zur Ansicht, dass die Stille selbst voller Klang sei. Die Sensibilität der RezipientInnen entscheidet nunmehr darüber, wann nichts, also Stille, wahrgenommen wird und ab wann etwas zu hören ist.

Auch im Noh-Theater werden Stille und Klang nicht dualistisch aufgefasst, jedoch stehen sie durch das Prinzip *ma* in einem völlig anderen musikalischen Zusammenhang als bei Cage. Nichts Überflüssiges zu tun bzw. erklingen zu lassen ist ein ästhetisches Ideal in der Noh-Musik. MusikerInnen reduzieren dementsprechend ihr Spiel auf ein Minimum um der Stille Raum zu geben, um sie zur Geltung zu bringen. Der Zen-Buddhismus betont die Bedeutung der Stille bzw. des Nichts. Die Leere wird schöpferisch verstanden, aus ihr entsteht alles. Die Musik des Noh-Theaters erinnert an diese Auffassung.

Bei Cage hingegen existiert die Stille eigentlich gar nicht. Die Musik gleicht einem Spiel von Figur und Hintergrund. Es liegt demnach an der Aufmerksamkeit des Zuhörers bzw. der Zuhölerin, ob etwas oder nichts gehört wird. Grundsätzlich ist jedoch immer alles da. Sowohl dem Noh-Theater als auch Cages Musik liegt die Ansicht zugrunde, dass die Dauer in Bezug auf die Darstellung von Stille von besonderer Bedeutung ist. Dauer ist in beiden Fällen die Maßeinheit für den musikalischen Raum der Stille.

### 5.1.10 Zeit als Dauer

Das traditionelle Noh-Theater und Cages Auffassung von Musik haben gemeinsam, dass sie Zeit nicht in einem linearen Sinne verstehen. Eher handelt es sich in ihrer Auffassung um die einer Dauer, die individuell von den einzelnen an einer Aufführung Teilhabenden empfunden wird. Diese Zeitkonzeption unterscheidet sich von jener des alltäglichen Lebens, in dem Zeit als lineares Raster verstanden wird, das zur systematischen Erfassung von Ereignissen verwendet wird. Die Zeitauffassung im Noh-Theater und in den von Cage propagierten Klangerfahrung ist subjektiv und individuell unterschiedlich. Im Noh-Theater gilt es jedoch trotz individueller Erfahrung von Zeit einen gemeinsamen Puls zu finden, ansonsten kann die Aufführung nicht gelingen. Bei Cage ist dies



nicht der Fall. Hier sind die Wahrnehmungen der einzelnen RezipientInnen von einander isoliert, sie stehen nicht in Wechselwirkung miteinander.

#### 5.1.11 Der Raum

Im Noh-Theater gilt es nach der Auffassung Zeamis, den leeren Zeitraum, *ura-ma*, in Erscheinung treten zu lassen. Rhythmische Akzente dienen letztendlich nur dazu, die Schlichtheit dieses negativen Zeitraums fassbar zu machen. Bei Cage gibt es ein solches Konzept nicht. Für ihn ist der Raum ein voller, da in der Leere sämtliche potentiell möglichen Klänge und Geräusche vorhanden sind, sie müssen nur vom Individuum wahrgenommen werden.

Diese beiden Sichtweisen bewirken unterschiedliche ästhetische Konzepte in Hinsicht auf den Raum. Während die westlich geprägte Avantgarde-Kunst mit *4'33''* ein „stilles Stück“ hervorgebracht hat, das in die selbe Kerbe wie Rauschenbergs „Weiße Bildern“ schlägt, geht die traditionelle asiatische Kunst einen anderen Weg. Letztere erhebt Schlichtheit zum ästhetischen Ideal, dass mittels in jahrelanger Arbeit angeeignetem, perfektioniertem Können und fein aufeinander abgestimmter Interaktion aller Mitwirkenden umgesetzt wird. Cage geht geradezu die entgegengesetzte Richtung, wenn er Dilettantismus und Zufallsoperationen als Mittel zur ästhetischen Umsetzung eines Raums wählt, in dem potentiell alles enthalten ist. Darin äußert sich nicht nur eine widerspenstige Haltung, die den Bestimmungen der Musiktheorie zu entkommen trachtet, sondern auch der Wunsch, nach dem „Eines in Allem, alles in Einem“, einem Grundsatz des Zen-Buddhismus.

#### 5.1.12 Musikalische Umsetzung

Die Mittel der musikalischen Umsetzung entsprechen bei Cage häufig jenen der zeitgenössischen Musik und Klangkunst. Zum Teil definiert sich diese auch durch jene vom Komponisten vertretenen Konzepte und Herangehensweisen. Zufallsoperationen, Alltagsgeräusche, die Einmaligkeit des Ereignisses und das Überschreiten der Grenzen zwischen einzelnen Kunstformen waren bereits vor Cage in der Musik bekannt, wurden jedoch von ihm auf neue, radikalere Weise umgesetzt, die weitgehend mit Traditionen brach. Der Komponist bezieht sich nicht auf asiatische Musikästhetik in der Umsetzung seiner durch Zen-Rezeption beeinflussten Ideen. Im Noh-Theater hingegen wird mittels *nori* und *kurai* das Konzept des Klangraums *ma* umgesetzt. Dabei handelt es sich um eine, über einen langen Zeitraum innerhalb einer Kultur gewachsene, Umsetzung eines ästhetischen

Ideals, das historisch eng mit dem Zen-Buddhismus verbunden ist.

### 5.1.13 Kunst und Leben

Cages künstlerisches Schaffen und das Noh-Theater streben beide danach, sich an die unmittelbare Erfahrung zu richten. Es soll keine künstliche Welt gezeigt werden, sondern die Schönheit des Lebens selbst in Erscheinung treten. Im Noh-Theater geschieht dies auf stark stilisierte Weise, indem das Konzept von *yūgen* realisiert wird. Cage hingegen folgt dem Fluss des Lebens, indem er alltägliche Situationen und Klangerfahrungen in einen neuen Zusammenhang rückt und damit ästhetisch aufwertet. Cage und das Noh-Theater wollen Themen des Lebens darstellen, setzen diese jedoch völlig unterschiedlich um. Grund dafür ist u.a., dass beiden eine andere Vorstellung von Natürlichkeit zugrunde liegt. Natürlichkeit und Schönheit wird im Noh-Theater durch das Konzept von *yūgen* darstellerisch vollzogen, während Cage einem zeitgenössisch geprägten, nüchternen Ideal von Natürlichkeit folgt, das sich am alltäglichen Leben und dessen Gegebenheiten orientiert.

## **5.2 Schlusswort**

Cage selbst sieht den Zen-Bezug in seinen Werken im Vorwort von *Silence* folgendermaßen:

„What I do, I do not wish blamed on Zen, though without my engagement with Zen (attendance at lectures by Alan Watts and D.T. Suzuki, reading of the literature) I doubt wheter I would have done what I have done.“<sup>375</sup>

Zen-Philosophie ist nach Eigenangabe des Komponisten eine wichtige Voraussetzung für dessen Umgang mit Musik, jedoch lässt sich sein musikalisches Schaffen nicht, oder zumindest nicht allein, auf die zen-buddhistische Perspektive zurückverfolgen. Das traditionelle Noh-Theater hingegen, dass über Jahrhunderte hinweg wesentlich vom Zen beeinflusst wurde, gilt heute noch als Zen-Kunst. Es ist eine historisch gewachsene Kunstform und eine gesellschaftliche Institution in Japan, die eng mit dem Zen-Buddhismus verwoben ist. Dies ist bei Cage nicht der Fall. Auch wenn er über die Grenzen der zeitgenössischen Musik des 20. Jh. Veränderungen im ästhetischen Denken bewirkte, ist seine Rezeption der Zen-Philosophie auf kompositorische Aspekte fokussiert und hat auch gar nicht den Anspruch umfassend zu sein.

---

<sup>375</sup> CAGE, John. *Silence*. S.xi

## Quellen:

- BORMANN, Hans-Friedrich. *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005
- HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters. Berührungspunkte von Tradition und Gegenwart*. Frankfurt a. Main u.a.: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften. 1995. Reihe XXX. Theater-, Film- und Fernstudienwissenschaften. Band 63
- KOMPARU Kunio. *The Noh Theater. Principles and Perspectives*. New York, Tokio: Weatherill. 1. Auflage. 1983
- KOSTELANETZ, Richard. *John Cage (ex)plain(ed)*. New York u.a.: Schirmer Books. 1996
- KÖSTERKE, Doris. *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell. Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage (1912-1992)*. Regensburg: Roderer. 1996
- MAIER, Thomas M. *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*. Saarbrücken: Pfau. 2001
- PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993
- REVILL, David. *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*. München: List. 1995
- SUZUKI Daisetz Teitaro. *Die große Befreiung. Eine Einführung in den Zen-Buddhismus*. München: Barth. 2003
- SUZUKI Daisetz Teitaro. *Leben aus Zen. Eine Einführung in den Zen-Buddhismus*. Bern u.a.: Barth. 1990
- SUZUKI Daisetz Teitaro. *Zen und die Kultur Japans. Der Geist des Zen in Dichtung und Malerei, Theater, Tee-Weg, Garten- und Baukunst, Philosophie und den Kampfkünsten Japans*. Bern u.a.: Barth. 1994
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp. 2003

## Monographien

- CAGE John. *Empty Words*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 1981
- CAGE John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press. 1961

## Sammelbände

- KOSTELANETZ, Richard (Hg.). *John Cage*. Köln: DuMont Schauberg. 1973
- MAHNKOPF, Claus-Steffen (Hg.). *Mythos Cage*. Hofheim: Wolke. 1999
- MOTTE-HABER, Helga de la. *Geschichte der Musik 4. Das 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Band 4. Laaber: Laaber. 2000
- SCHÄDLER, Stefan (Hg.) und ZIMMERMANN, Walter (Hg.). *John Cage. Anarchic Harmony*. Ein Buch der Frankfurt Feste '92/ Alte Oper Frankfurt. Mainz, London u.a.: Schott. 1992
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hg.) und BALME, Christopher (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum. 2008

## Einzelne Essays, Vorträge etc.

- BAUER, Johannes. *Cage und die Tradition*. In: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.). *Mythos Cage*. Hofheim: Wolke. 1999
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter. *Between poetry and 'théâtre lyrique': Nō and the boundaries of*

- genre*. In: Stanca Scholz-Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008
- CAGE, John. *Composition as Process*. In: Richard Kostelanetz. John Cage. Köln: DuMont Schauberg. 1973
- CAGE, John. *Edgard Varèse*. In: John Cage. Silence. Middletown: Wesleyan University Press 1961
- CAGE, John. *Erik Satie*. In: John Cage. Silence. Middletown: Wesleyan University Press 1961
- CAGE, John. *Experimental Music*. In: John Cage. Silence. Middletown: Wesleyan University Press 1961
- CAGE, John. *Experimental Music: Doctrine*. In: John Cage. Silence. Middletown: Wesleyan University Press. 1961
- CAGE, John. *Lecture on Nothing*. In: John Cage. Silence. Middletown: Wesleyan University Press. 1961
- CAGE, John. *Ryoanji*. In: Stefan Schädler (Hg.) und Walter Zimmermann (Hg.). John Cage. Anarchic Harmony. Ein Buch der Frankfurt Feste '92/ Alte Oper Frankfurt. Mainz, London u.a.: Schott. 1992
- CAGE, John. *The Future of Music*. In: John Cage. Empty Words. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 1981
- COX, Frank. *Über John Cage*. In: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.). Mythos Cage. Hofheim: Wolke. 1999
- DOWNES, Edward. *Atlas Eclipticalis mit Winter Music (elektronische Fassung)*. In: Richard Kostelanetz (Hg.). John Cage. Köln: DuMont Schauberg. 1973
- GEILHORN, Barbara. *Between self-empowerment and discrimination: Women in nō today*. In: Stanca Scholz-Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008
- KASAI Ken'ichi. *New plays (shinsaku nō) as an engine of renewal*. In: Stanca Scholz-Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008
- KÖRBER, Till A. *Gedanken über das Hören*. In: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.). Mythos Cage. Hofheim: Wolke. 1999
- KOSTELANETZ, Richard. *Gespräch mit John Cage*. In: Richard Kostelanetz (Hg.). John Cage. Köln: DuMont Schauberg. 1973
- MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*. In: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.). Mythos Cage. Hofheim: Wolke. 1999
- ODA Sachiko. *On the characteristics of newly composed nō plays (shinsaku nō)*. In: Stanca Scholz-Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008
- OKAMOTO Akira. *The actor's body in nō and contemporary theatre. On the work of Ren'niku Kōbō*. In: Stanca Scholz-Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008
- PARKER, Helen S. E. *Crossing borders in the presentation of nō through multimedia*. In: Stanca Scholz-Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008
- PEPPER, Ian. *John Cage und der Jargon des Nichts*. In: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.). Mythos Cage. Hofheim: Wolke. 1999
- POWELL, Larson. *Zufall und Subjekt*. In: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.). Mythos Cage. Hofheim: Wolke. 1999
- SEUBOLD, Günter. *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille*. In: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.). Mythos Cage. Hofheim: Wolke. 1999
- TAKEMOTO Mikio. *On the principal of jo-ha-kyū in contemporary nō theatre*. In: Stanca Scholz-Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008
- TOOP, Richard. *John Cage gegen seine Aneigner verteidigt*. In: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.). Mythos Cage. Hofheim: Wolke. 1999
- UZAWA Hisa. *Reflections on performing for the international nō symposium*. In: Stanca Scholz-Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008
- YAMANAKA Reiko. *What features distinguish nō from other performing arts?* In: Stanca Scholz-

Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008  
ZILBER, Libby. *Yugen for western audiences*. In: Stanca Scholz-Cionca (Hg.) und Christopher Balme (Hg.). *Nō thatre Transversal*. München: Iudicum.2008

### Werkbeschreibungen

*0'00"* (1962). John Cage. <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]  
*4'33"* (1952). John Cage. <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]  
*Atlas Eclipticalis* (1961). John Cage. <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]  
*Imaginary Landscape No. 4* (1951). John Cage. <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]  
*Music of Changes* (1951). John Cage. <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]  
*Ryoanji* (1983-85). John Cage. <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]  
*Sonatas and Interludes* (1948). John Cage. <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]  
*Variations IV* (1963). John Cage. <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]  
*Water Music* (1952). John Cage. <http://www.johncage.info/index2.html> [online am 8.3.2012]

### Online-Quellen

Informationen über die Minamata-Krankheit:

<http://www.soshisha.org/deutsch/tenthings.html> [online am 11.6.2011]

Informationen zur Song-Dynastie:

[http://www.sino-liedtke.de/Chin\\_Geschichte/Song\\_Dynastie/song\\_dynastie.html](http://www.sino-liedtke.de/Chin_Geschichte/Song_Dynastie/song_dynastie.html) [online am 14.2.2012]

## Anhang:

### Abstract

Der inhaltliche Aufbau der Arbeit erfolgt in drei Schritten: Ausgehend vom Noh-Theater wird beschrieben, wie Anregungen aus dem Zen-Buddhismus in der traditionellen japanischen Kunst umgesetzt werden. Nach einem kurzen allgemeinen Abriss dieser Theaterform, wird auf einzelne Aspekte der Raum- und Zeitstrukturierung eingegangen. Danach folgt ein Kapitel über die Umsetzung dieser Prinzipien in der Noh-Musik. Außerdem wird auf weitere ästhetische Prinzipien Bezug genommen, die bei der Gestaltung und Umsetzung dieses Genres von Bedeutung sind. Zuletzt soll der Bogen zum Noh-Theater der Gegenwart geschlagen werden. Am Ende der einzelnen Kapitel wird versucht, eine Verbindung zwischen dem jeweils gerade Besprochenen und dem Komponisten Cage zu schaffen.

Im zweiten Teil der Arbeit soll nachvollzogen werden, in welcher Weise Zen-Philosophie in das Schaffen Cages integriert ist. Nachdem der Klärung dessen, worauf der Komponist sich bezieht, wenn er von Zen spricht, sollen zentrale Aspekte des Zen-Buddhismus anhand der Werke *Zen und die Kultur Japans*, *Leben aus Zen*, und *Die große Befreiung* von Suzuki Daisetz dargestellt werden. Dabei werden etwaige Parallelen und Bezüge zu Cages Schaffen aufgezeigt. Suzukis Texte und Vorlesungen übten großen Einfluss auf das Denken und Schaffen des Komponisten aus. Durch die Erörterung maßgebender Werke des Autors soll der zen-buddhistische Hintergrund Cages nachvollzogen und verständlich gemacht werden.

Der dritte Teil stellt beide ästhetische Konzeptionen, die des Noh-Theaters und jene Cages, einander gegenüber. Folgende Fragen sollen hier beantwortet werden: Können einzelne Werke und Ansätze des Komponisten im Sinne des Zen-Buddhismus gedeutet werden? Lässt sich Zen-Philosophie aus ihrem ursprünglichen Kontext herausnehmen und uminterpretieren? Was „fehlt“: Welche Aspekte des Zen-Buddhismus lässt Cage außer acht? Was ist „zu viel“: Was entspringt der Eigendeutung des Komponisten und hat mit Zen im Grunde wenig gemein? Zunächst wird in diesem Kapitel Suzuki Daisetz‘ Einfluss auf Cage kritisch reflektiert. Auch die gesellschaftliche Relevanz der Rezeption ostasiatischer Philosophie in den USA der 1950er Jahre wird berücksichtigt. Danach soll auf einzelne Aspekte in Cages Werk eingegangen und diese unter dem Gesichtspunkt zen-buddhistischer Bezugspunkte betrachtet werden. An den entsprechenden Stellen wird ein Vergleich mit dem traditionellen Noh-Theater und seiner Ästhetik vorgenommen. Am Ende dieses Teils der Arbeit werden die beiden Stück 4‘33“ (1952) und *Ryoanji* (1983-1985) von Cage vorgestellt und

als konkrete Beispiele für die Umsetzung zen-philosophischer Anleihen im Werk des Komponisten herangezogen.

Im Schlussteil folgt eine Zusammenfassung der wichtigsten Parallelen und Gegensätze zwischen der Zen-Rezeption im traditionellen Noh-Theater und bei John Cage und abschließende Bemerkungen zu dieser Arbeit.

# Lebenslauf

## PERSÖNLICHE ANGABEN

---

- Name: Mag. phil. Maria Hruschka
- Geburtsdatum: 8.11.1984
- Wohnort: Wien
- Kontakt: maria.hruschka@yahoo.de

## AUSBILDUNG

---

- 2004 – 2011: Studium der Musikwissenschaft an der Universität in Wien  
  
Thema der Diplomarbeit: „Philosophisch inspirierte Musik – Differenz/Wiederholung 2 von Bernhard Lang“
- Okt. 09 – Nov. 09: Teilnahme am Musikwirtschaftslehrgang von ink.ademy Wien
- Sept. 08 – Juli 09: zweisemestriger Studienaufenthalt an der Universidade Nova de Lisboa
- Mai 07 – Sept. 08: Zusatzausbildung in Musik- und Bewegungspädagogik beim Bildungswerk Rhythmik e.V.
- Seit 2003: Studium der Philosophie an der Universität Wien